DIX-SEPT ANS *de Didier Nion*

LYCÉENS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE ET EN RÉGION HAUTE-NORMANDIE

SOMMAIRE

SYNOPSIS, FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE 3
Mode d'emploi 3
LE RÉALISATEUR - Didier Nion : le cinéma comme fondation 4
NION EN BREF 4
FILMOGRAPHIE 5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL 6
Guide 7
ANALYSE DU RÉCIT - La dramaturgie de l'apprentissage 7
MISE EN SCÈNE
Un cinéma de proximité 8
Définition 9
Piste pédagogique 1 11
FILMEUR/FILMÉ - Alter ego 12
Piste pédagogique 2 13
CHOIX ESTHÉTIQUE - Le choix de l'argentique 14
Distance 14
ANALYSE DE PLANS - Un style à portée de caméra 15
ANALYSES DE SÉQUENCES
Lavage de voiture et pétage de plomb 16
Atelier 1 16
Rupture à la plage 17
FILMER... La deuxième fois 18
Piste pédagogique 3 18
Piste pédagogique 4 20
Atelier 2 20
L'Affiche 20
Ouvertures pédagogiques 21
CRITIQUE - Histoire(s) de cinéma(s) 22
RÉFÉRENCES 23

éditorial

Le partenariat initié entre l'Atelier de Production Centre Val de Loire et le Pôle Image Haute-Normandie autour du film *Dix-sept Ans* est original à plusieurs titres.

Tout d'abord, l'écriture et la production de ce long métrage documentaire ont bénéficié des soutiens des Régions Centre et Haute-Normandie dans le cadre de leurs aides à la création cinématographique et audiovisuelle. Par la suite, succédant au choix des deux régions d'inscrire le film dans l'opération *Lycéens au cinéma*, cette collaboration a permis d'associer les compétences des deux pôles d'éducation artistique, pour créer à destination des enseignants et des élèves un ensemble pédagogique complet, sur supports papier et DVD. Ces outils complémentaires permettront, nous l'espérons, une exploration approfondie d'un des films français les plus marquants de ces derniers mois.

Ce projet répond d'une volonté partagée de faire vivre les œuvres au-delà d'une sortie en salle ou d'une diffusion télévisuelle qui ne peuvent garantir à elles seules un accès égal à tous les publics.

Nous souhaitons aujourd'hui que cette expérience en appelle de nouvelles, pour nous-mêmes et d'autres partenaires, convaincus que la qualité de nos politiques d'éducation à l'image gagnera à être enrichie par des collaborations interrégionales toujours plus étroites.

Emmanuel Porcher, *directeur de l'Atelier de Production Centre Val de Loire*
Richard Turco, *directeur du Pôle Image Haute-Normandie*

LES RÉDACTEURS

Rédacteur du dossier : Frédéric Sabouraud est co-auteur de l'ouvrage *Depardon/cinéma* et critique pour les revues *Trafic* et *L'Image*, *Le Monde*. Il a réalisé plusieurs documentaires et un court métrage de fiction. Il est enseignant de cinéma.

Rédacteur pédagogique : Laurent Godel est chargé de mission et enseignant cinéma et audiovisuel/éducation à l'image (IUFM de l'Académie de Lyon) et intervenant *Lycéens au cinéma* pour l'ACRIRA (région Rhône-Alpes).

Directeur de publication : Serge Caillet - Rédacteur en chef : Luigi Magri - Auteur du dossier : Frédéric Sabouraud - Rédacteur pédagogique : Laurent Godel - Conception et réalisation : Atelier de Production Centre Val de Loire (24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com). Les textes sont la propriété conjointe de l'Atelier de Production Centre Val de Loire et du Pôle Image Haute-Normandie - Publication spéciale pour *Lycéens au cinéma* (régions Centre et Haute-Normandie).

© L'Atelier de Production Centre Val de Loire - Le Pôle Image Haute-Normandie, septembre 2004.

APCVL, coordination : Luigi Magri - Conception graphique : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas - L'APCVL et le Pôle Image Haute-Normandie remercient : Didier Nion, Gilles Padovani (Mille et une Films), Les Films du Paradoxe, Le Monde.

Mode d'emploi

Ce livret est découpé en deux grands niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un critique de cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent est particulièrement porté sur la définition des rubriques, avec la volonté de dégager des perspectives et des cadres différents d'analyse : dramaturgie, filmeur-filmé, analyse de séquences, de plans, point technique, etc. Autant de vitesses et d'angles d'approche du film étudié. Pour autant, cette variété n'a pas prétention à en offrir une lecture exhaustive, mais tout au contraire à proposer une série d'entrées à la fois précises et ouvertes afin que ce livret soit pour le professeur un outil à usage immédiat et multiple.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un formateur en audiovisuel, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite et souligne encore cette dimension *pratique.* Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué de "Pistes pédagogiques" le plus souvent déduites du texte principal. Le second est constitué d'"Ateliers", dont l'objectif est de proposer des travaux impliquant la participation active des élèves. Renvoyant de l'un vers l'autre, un pictogramme ☞ achève de renforcer le lien entre le livret et la *Fiche élève*, dans le même souci de clarté et d'efficacité.

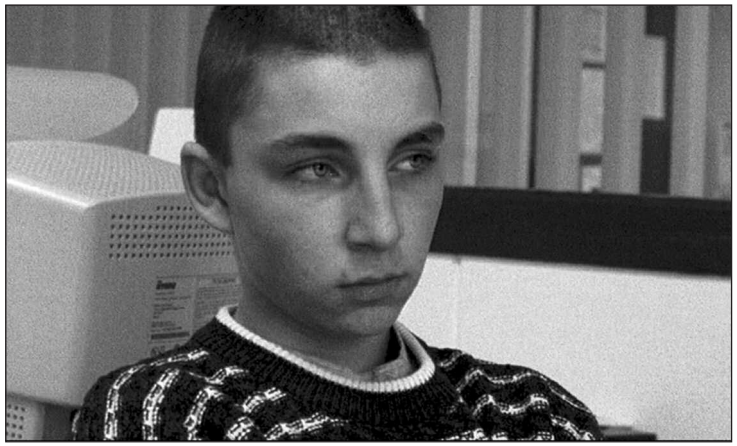
Les sites ressources pour l'approche du film et de son réalisateur, pour l'éducation à l'image ainsi que pour des bases de données sur le cinéma, sont accessibles sur www.apcvl.com. Le site propose le dossier maître et la fiche élève en ligne ainsi que différentes phases d'écriture du projet de Didier Nion au format pdf.

Les références des films évoqués dans ce dossier, disponibles en vidéo ou DVD, sont précisées page 23.

La copie DVD de *Dix-sept ans* est disponible à la vente (Les Films du Paradoxe, www.filmsduparadoxe.com).

SYNOPSIS

Dix-sept ans



Jean-Benoît, un jeune homme de dix-sept ans que Didier Nion a rencontré lors de son précédent film, *Juillet*, décide d'entreprendre la formation de mécanicien dont il rêvait. Le réalisateur le suit dans son apprentissage. Il l'aide aussi à évoquer son passé douloureux, le divorce de ses parents et la mort de son père. Mais bientôt les difficultés s'accumulent : les résultats baissent, la tension monte entre Jean-Benoît, Hélèna, sa compagne et le réalisateur. Le jeune homme plonge alors dans l'évocation de son passé douloureux, repasse par les lieux hantés par le suicide de son père et s'engage à redresser la barre. Il obtient finalement son CAP.

FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

Dix-sept ans
France - 2003
Réalisation : Didier Nion - **Scénario, image** : Didier Nion - **Son** : Pascale Mons - **Montage** : Catherine Zins - **Montage son, mixage** : Jean Mallet - **Producteur** : Gilles Padovani - **Production** : Mille et une films - **Coproduction** : ARTE France - **Durée** : 83 minutes, couleur - **Format** : 35mm, 1,66 - **Visa** : n° 102 412 - **Sortie française** : 10 mars 2004 - **Distribution** : Les Films du Paradoxe. Avec la participation du Centre national de la cinématographie, de la Procirep, du ministère des Affaires Sociales, du Travail et de la Solidarité, du Pôle Image Haute-Normandie, de la Ville de Canteleu, de la Région Centre et de la Région Bretagne.

NION EN BREF

1959 : Naissance le 21 janvier à Petit Quevilly en Seine Maritime.

1976 : *Mais si*, Premier tournage avec des enfants en colonie de vacances, sur la Passion du Christ.

1979 : Travail d'ébénisterie en Suisse.

1981 : Installation à Paris dans sa famille d'adoption.

1983 : Premier travail dans le cinéma comme machiniste stagiaire sur le film de Claude Sautet, *Garçon !*.

1986 : Chef machiniste sur *Esther*, d'Amos Gitaï et rencontre avec Henri Alekan.

1993 : Assistant-opérateur sur le téléfilm de Denis Berry, *Chloé* et sur de nombreux courts métrages.

1997 : Tournage de *Juillet* à Quiberville (Haute Normandie).

2004 : Sortie de *Dix-sept ans* en salles.

LE RÉALISATEUR

Didier Nion : le cinéma comme fondation

S'il est une expression qui revient souvent dans les propos de Didier Nion lorsqu'il évoque son parcours et sa vie, c'est celui d'"expérience fondatrice". La trajectoire singulière de ce réalisateur né en 1959 près de Rouen peut se lire comme l'auto-construction de ses propres fondations, celles d'un autodidacte devenu cinéaste pour qui l'expérience du cinéma joue le rôle de colonne vertébrale. Le premier souvenir qu'il évoque à propos de son passé en Normandie, c'est cette image violente des scellés posés sur l'appartement familial qui l'empêche, lui, sa sœur et sa mère, de rentrer chez eux. Entre-temps, le père, marin, a disparu en laissant à quai ses ardoises et ses dettes. Didier Nion se souvient aussi que, parmi les affaires récupérées par sa mère, se trouvaient le projecteur et la caméra 8 mm de son père. « *Je me souviens de lui nous filmant dans la cuisine, en train de torréfier le café qu'il ramenait de ses voyages et des projections de ses films, un des rares bons souvenirs que j'ai avec lui.* » Didier Nion s'initie à la photographie quand il est en pension, apprend à développer et à tirer ses épreuves. « *En rentrant à la maison, j'ai acheté le matériel pour constituer un labo et j'ai exhumé les négatifs de ma mère* », raconte-t-il. À dix-sept ans, il achète un appareil photo avec son premier salaire. « *Je rencontre à cette époque-là un ami de mon frère, voyou et brocanteur dont le frère adore bricoler les caméras, un technicien dans l'âme passionné de cinéma. Pendant quatre ans, je reste dans son sillage : nous essayons de fabriquer du cinémascope, des grues et je tourne des bouts de films sur ma rue, ma sœur, ma mère, mon frère, les fleurs, tout ce qui vient* ».

PREMIERS APPRENTISSAGES

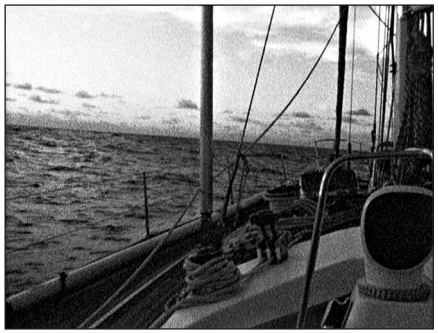
Son premier film, il le tourne comme moniteur de colonies de vacances, à 17 ans. *Mais si*, réalisé avec les gamins dont il a la charge, s'inspire d'un film projeté un soir et reconstitue la *Passion du Christ*, « *une fiction tournée en deux ou trois jours qui va de la naissance de Jésus à sa crucifixion* ». Ces premiers mètres de pellicule s'accompagnent d'une expérience de spectateur qui voit tout ce qui se présente à lui, de *La Grande Illusion* (« *le premier film qui m'ait vraiment marqué* ») aux films populaires comme *La Grande Vadrouille*, *Fantasia chez les ploucs*, les Bourvil, les De Funès… « *C'était synonyme de moments heureux avec ma mère* », se souvient-il. Didier Nion arrête l'école à 14 ans et choisit de s'orienter vers les métiers du bois. « *J'ai voulu faire de la menuiserie, de l'ébénisterie et même être bûcheron ! Tu as vu comment je suis taillé…* ». À la mort de sa mère, il tente en vain de partir au Canada pour couper des arbres et commence un CAP de menuisier à l'Institut Lemonnier. Finalement, Didier Nion décide de partir en Suisse chez un ébéniste. « *Il fallait que je fuis après avoir accompagné ma mère malade jusqu'à sa mort. En Suisse, j'ai compris deux choses : que j'étais un ouvrier et que j'étais un étranger* », explique-t-il. Pendant ces années, Didier Nion continue à pratiquer la photographie et à filmer avec une caméra super 8.

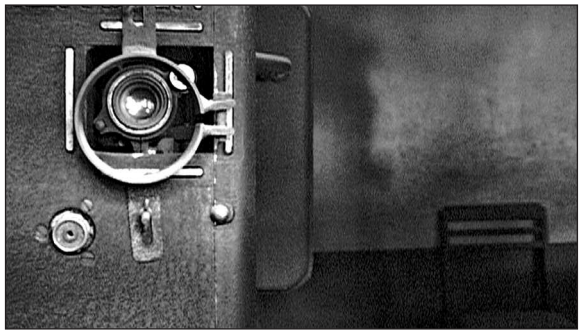
UNE FAMILLE D'ADOPTION

En 1981, il s'installe à Paris et gagne sa vie en travaillant dans l'intérim. « *J'ai retrouvé un ami dont les parents m'ont accueilli. Ils sont devenus ma famille d'adoption : ils ont élevé ma conscience politique, sociale et culturelle. J'entrais dans un univers qui n'était pas le mien* ». Un jour, il décide de changer de vie. « *Un lundi matin, vers six heures, j'attendais du boulot. "Rien pour toi", me dit le type. Je haïssais ces gens là, des négriers. J'ai laissé ma caisse à outils et je suis allé sur les Champs-Élysées acheter* Le Technicien du Film. *Dans la liste des films en préparation, il y avait* Garçon !*, de Claude Sautet. Je me suis rendu au 70, Champs-Élysées, j'ai pris l'ascenseur pour me rendre aux bureaux de* Sara films*,* Renn Productions *; j'ai franchi un couloir et j'ai vu une file d'hommes qui faisaient la queue avec un dossier dans les mains et, au fond, un monsieur assis derrière une table de camping qui les recevait. Quand ça a été mon tour, je lui ai expliqué que je n'étais pas là pour le casting mais que je voulais travailler dans le cinéma. Il m'a proposé de revenir deux jours après. Je suis allé voir les autres productions qui avaient un film en préparation et me suis fait virer de partout comme un malpropre. Le mercredi, je suis revenu avec mon curriculum vitæ (je ne savais même pas ce que c'était, à vingt-quatre ans…). Le directeur de production m'a reçu dans un immense bureau avec des boiseries d'essences exotiques. Il m'a dit d'aller faire des photos d'identité au photomaton. En descendant, je pleurai dans l'ascenseur. Quand je suis remonté, il m'a raconté qu'à vingt ans, il était venu de Turquie en* Vespa *dans la patrie du cinéma. Ensuite il m'a bombardé comme stagiaire machiniste, le premier de l'histoire du cinéma ! J'ai eu l'impression que cet homme me rendait quelque chose qu'on lui avait donné* ».

L'EXPÉRIENCE DES PREMIERS FILMS

Didier Nion apprend, sur le tournage de *Garçon !* puis sur celui de *Subway* de Luc Besson, à travailler comme technicien sur des films à gros budget. « *Le jour, j'étais sur le plateau, la nuit, je tournais un film avec un copain* », se souvient-il. Après être passé chef-machiniste, il devient assistant-opérateur en 1993 sur





de nombreux courts métrages et travaille pour la télévision. Parallèlement il continue de faire des petits films en super 8. « *J'ai réalisé ce que je considère comme mon premier film* : Le Mariage*, tourné en 16mm, en 1982, qui dure environ 30 minutes* ». Trois ans plus tard, à l'occasion des noces de sa sœur, il réalise *Le Baiser-caméra*, en super 8, à deux caméras, son synchrone et musique. « *J'ai passé deux à trois mois après pour le parfaire* », se souvient-il. Son troisième film, *La Mise en bouteille* (1986), relate le rituel auquel s'adonne chaque été sa famille d'adoption au cours d'une grande fête familiale qui dure une semaine.

Pour son quatrième film, Didier Nion choisit de se détacher de son environnement proche pour aborder un genre qu'il développera par la suite : celui du film-rencontre. « *J'étais parti comme assistant-opérateur pour participer au tournage d'un film qui retraçait la vie d'un saxophoniste de jazz aux Etats-Unis, Ricky Ford. J'avais amené dans mes bagages ma propre caméra et mon magnétophone. J'avais depuis longtemps pris l'habitude de faire des sortes de journaux filmés sur les plateaux sur lesquels je travaillais comme machiniste ou assistant-opérateur. Après la fin du tournage du film à Atlantic City, je rencontre un homme assis sur un banc dans un square. Un type jeune avec le visage défait. Je l'aborde et il accepte d'être filmé. Je fais son portrait en une après-midi. Il raconte que ses amis sont partis dépenser leur argent au casino et évoque sa vie d'immigrant portoricain qui travaille dans le Bronx. Je l'ai compris après, c'était mon père que je filmais à travers cet homme usé prématurément, alcoolique* ». Le film, *Ray Diaz* (1993) permet à Didier Nion d'aborder une manière de filmer qu'il développera par la suite : des plans frontaux et longs avec une focale courte.

LE TEMPS DE LA RECONNAISSANCE

Sans le savoir, avant d'avoir tourné *Ray Diaz*, il débute le projet suivant en filmant, du bateau de croisière à bord duquel il navigue, un ami proche, Marc Rioufol, en train de nager accroché par un bout à l'arrière de l'embarcation. Soudain l'homme lâche prise et manque de se noyer. Cette séquence ouvre *Clean Time, le soleil en plein hiver*, un film tourné en super 8 sonore qu'il poursuit plus tard en décidant de faire le portrait de cet ami, un dandy flamboyant. Il l'accompagne pendant deux ans, tournant près d'une dizaine de fois, y compris lorsque celui-ci décide de décrocher de la drogue. « *C'est mon premier film avec Marc Padovani* (NDLR : le producteur de deux de ses trois films suivants, *Juillet* et *Dix-sept ans*) ». Puis vient *Juillet*, premier long métrage tourné en 1997 à Quiberville, dans un camping proche de celui où il séjournait avec ses parents. « *J'avais envie de montrer les lieux où les gens se retrouvent encore et la richesse de ce qu'ils contiennent* », explique-t-il. À cette occasion, Didier Nion achète une caméra 16mm à crédit et tourne le film en deux mois. « *Je décide qu'il n'y aura qu'une seule optique, le 25mm* (voir *Un cinéma de proximité, p.8*) ». C'est à cette occasion que Didier Nion fait la rencontre de Jean-Benoît avec qui il tourne *Dix-sept ans* trois ans plus tard. Le film prend corps après la rencontre avec le jeune homme en avril 2000 et l'accord de celui-ci de s'engager pour au moins deux ans dans cette aventure. À la rentrée suivante, Jean-Benoît est pris en formation dans le garage où il a fait un stage. « *Nous commençons à tourner en septembre sans argent, dans le garage ainsi que la première séquence de la plage* (séquence 4) ». Avec l'aide du CNC (*avance sur recettes*), d'ARTE, de la Région Centre, du ministère des Affaires sociales, du Travail et de la Solidarité et de la Région Haute-Normandie, le projet devient réalisable. Entre septembre 2000 et août 2002, Didier Nion filme quarante heures de rushes et commence le montage seul puis pendant huit mois avec Catherine Zins. Le film est diffusé en mars 2003 sur ARTE et sort en salle un an plus tard.

De gauche à droite : *Clean Time, le soleil en plein hiver*, *Ventiane. Carnet. Octobre 1999.*

FILMOGRAPHIE

Le Mariage, 24' environ, 16mm, 1982. Film tourné à l'occasion des noces d'un ami.

Le Baiser-caméra, 38' environ, super 8, 1985. Film tourné à deux caméras avec son synchronisé et musique à l'occasion du mariage de sa sœur. Auto-produit.

La Mise en bouteille, 31', super 8, son synchrone, 1986. Récit de la fête annuelle dans la famille adoptive de Didier Nion. Auto-produit.

Ray Diaz, 17', super 8, son synchrone, 1993. Portrait d'un homme rencontré dans un parc à Atlantic City. Auto-produit.

Clean Time, le soleil en plein hiver, 26', super 8/35mm, 1997. Portrait d'un ami par Didier Nion dont il filme notamment la cure de désintoxication. Production Mille et Une Films. Diffusion sur ARTE en 1998.

Juillet, 85', 16mm/35mm, 1998. Didier Nion filme, dans un camping normand proche de celui de son enfance, les vacanciers en juillet et en août 1997. Production Mille et Une Films. Il existe une version télévisée (68'), intitulée *Juillet à Quiberville*, diffusée sur ARTE en 1999 et 2000.

Vientiane. Carnet. Octobre 1999, 60', mini DV/Beta SP, 1999. Didier Nion réalise, à la demande d'ARTE, un épisode de la série *Voyage, Voyage* seul avec une petite caméra vidéo dans la capitale du Laos. C'est de cet épisode de 45 minutes, intitulé *Vientiane* et accompagné d'une voix off qu'est issue la version de 60 minutes sans aucun commentaire telle que l'a souhaitée le réalisateur. Produit par JBA Productions. Diffusion de la version courte sur ARTE en 2000.

Dix-sept ans, 82', 16mm/35mm, 2000. Didier Nion suit Jean-Benoît, rencontré sur le tournage de *Juillet*, au cours de sa formation de mécanicien. Production Mille et Une Films. Diffusion sur ARTE en mars 2003.

Découpage séquentiel

Pré-générique

Séquence 1 : Extrait de *Juillet*, début à 18" Jean-Benoît, enfant, sur la falaise près du camping où il passe ses vacances, évoque son foyer, l'éloignement de sa mère, son attirance pour le vide et son rêve : travailler dans un garage.

Générique : début à 2'48"

Séquence 2 : Atelier et soudage, début à 3'10" Jean-Benoît à l'atelier, serrant un écrou puis apprenant à souder à l'arc.

Séquence 3 : Chez Jean-Benoît, l'admission, début à 5'02" Plan d'un aquarium puis de la photo du père. Jean-Benoît exprime sa joie d'être admis pour faire son apprentissage de mécanicien.

Séquence 4 : Sur la plage ensoleillée, début à 7'24" Jean-Benoît et Hélèna en maillot sur la plage. C'est la première fois que la compagne du jeune homme apparaît.

Séquence 5 : Atelier, outil et jet nettoyant, début à 9'01" Le jeune homme s'accroche avec des employés à propos d'outils disparus. On le voit nettoyer une voiture au jet.

Séquence 6 : Chez Jean-Benoît, l'aquarium et Hélèna, début à 10'02" Jean-Benoît se chamaille avec Hélèna à propos de l'aquarium. Celle-ci évoque son désir de retrouver du travail.

Séquence 7 : Devant le garage, début à 11'36" Le jeune homme tire nerveusement sur une cigarette devant le garage.

Séquence 8 : Atelier, la roue du camion, début à 12'05" Jean-Benoît se fait aider par le garagiste pour enlever une roue de camion.

Séquence 9 : Un train est passé, début à 13'32" Passage d'un train sous un ciel nuageux.

Séquence 10 : Réunion des professeurs, début à 13'50" Un professeur pointe les faiblesses de Jean-Benoît dans différentes matières.

Séquence 11 : Falaise, ça se gâte, début à 15'19" L'adolescent évoque avec Didier Nion ses difficultés scolaires.

Séquence 12 : L'aquarium et la mère, début à 18'13" Jean-Benoît bricole son aquarium, se chamaille avec Hélèna et se fâche avec sa mère (qui reste hors-cadre).

Séquence 13 : Bricolage de voiture, début à 19'52" Le jeune homme récupère des pièces sur une voiture.

Séquence 14 : L'ascenseur, début à 20'46" Jean-Benoît dans son ascenseur.

Séquence 15 : Les photos et le passé douloureux, début à 21'03" Plan large de la cité, ciel plombé. Jean-Benoît commente des photos et évoque son passé, l'absence de sa mère qui travaille de nuit dans un hôpital, les différentes ruptures familiales, l'alcoolisme paternel, le mal qui semble s'acharner sur sa famille. Pendant qu'il parle off, on voit des photos de son album de famille ainsi que son visage.

Séquence 16 : Atelier, démontage du piston, début à 24'45" Jean-Benoît tente de remonter piston et segments.

Séquence 17 : Falaise, voiture et cadeau, début à 26'46" Sur la falaise, Jean-Benoît évoque sa joie d'avoir une voiture et de pouvoir partir en ballade avec Hélèna. Celle-ci lui offre du parfum pour ses dix-huit ans. Au loin, un train passe sur un pont.

Séquence 18 : L'examen blanc, début à 30'40" Jean-Benoît passe un examen blanc avec difficulté.

Séquence 19 : À la sortie de l'examen blanc, début à 33'40" Didier Nion évoque avec Jean-Benoît ses difficultés.

Séquence 20 : Réunion de professeurs, début à 34'16" Les professeurs évoquent la baisse généralisée des notes de l'adolescent et ses écarts de comportement.

Séquence 21 : Lavage de voiture et pétage de plomb, 35'16" Jean-Benoît se chicane avec Hélèna tout en briquant sa voiture. Hors de lui, il casse un enjoliveur.

Séquence 22 : Travelling silencieux, début à 37'12" La voiture longe silencieusement des sous-bois et des champs de maïs.

Séquence 23 : Rupture à la plage, début à 37'30" Jean-Benoît, peu content de la présence de l'équipe du film, est interpellé par Didier Nion et par Hélèna. Il s'éloigne brutalement. Hélèna confie ses inquiétudes. Noir.

Séquence 24 : Fête foraine, début à 41'32" Jean-Benoît fait de l'auto tamponneuse et d'autres activités foraines sous le regard bienveillant d'Hélèna.

Séquence 25 : Travelling voiture avec visage de Jean-Benoît, début à 42'40" Au volant de sa voiture, le jeune homme se souvient d'un accident de voiture de son père.

Séquence 26 : Ancienne maison familiale, début à 42'44" Jean-Benoît évoque les souvenirs liés à cette maison et comment il a été placé en foyer.

Séquence 27 : Tombe du père, début à 46'15" Le jeune homme nettoie la tombe de son père six ans après la mort de celui-ci.

Séquence 28 : Atelier, la scie fait des étincelles, 47'13" Des ouvriers s'affairent sous un camion, Jean-Benoît s'acharne sur une pièce avec une scie circulaire.

Séquence 29 : Carnage en voiture, début à 49'33" L'adolescent fait rageusement des ronds avec sa voiture dans une clairière.

Séquence 30 : Devant le foyer, début à 50'49" Jean-Benoît, devant son ancien foyer, se souvient du moment douloureux où on lui a appris le suicide de son père. On voit la cime des arbres et leur écorce.

Séquence 31 : Travelling voiture et champs de maïs, début à 55'26" On voit défiler des champs et au loin un château d'eau.

Séquence 32 : Les profs annoncent à Jean-Benoît qu'il est viré, début à 55'46" Un camion de lait s'approchant du garage. Puis on assiste à une réunion entre Jean-Benoît et les professeurs de l'école qui lui annoncent qu'il est viré.

Séquence 33 : Le garagiste bienveillant, début à 59'20" Le garagiste qui a pris Jean-Benoît sous sa protection évoque avec générosité les difficultés du jeune homme à rester stable. Plan extérieur de nuit du garage.

Séquence 34 : Appartement de Jean-Benoît : la lettre est arrivée, début à 1h01'44" Jean-Benoît décrit à Didier Nion la situation difficile dans laquelle il se trouve tout en évoquant le bien que lui procure la présence d'Hélèna.

Séquence 35 : Falaise : Jean-Benoît prend de grandes décisions, début à 1h06'27" Jean-Benoît annonce à Hélèna et Didier Nion qu'il veut avoir son examen. Noir

Séquence 36 : Chambre à coucher, début à 1h07'39" Jean-Benoît et Hélèna sont au lit. On entend des bribes de conversation. On voit les poissons dans l'aquarium.

Séquence 37 : Port de Rouen, début à 1h08'55" Jean-Benoît évoque son manque de volonté, le rôle maternel qu'Hélèna (devenue blonde !) joue pour lui. Didier Nion l'interroge sur le fait qu'il ait oublié la date de l'examen.

Séquence 38 : L'examen, début à 1h13'26" Le jeune homme passe les différentes épreuves de son CAP de mécanique.

Séquence 39 : Le travelling du bonheur, début à 1h15'44" La voiture de Jean-Benoît glisse sur l'autoroute ensoleillée sur fond de grillons. Il sourit, Hélèna nous fait signe.

Séquence 40 : L'annonce de la réussite, début à 1h16'25" En bord de mer, Jean-Benoît évoque sa réussite à l'examen, embrasse Hélèna et chante une chanson d'Edith Piaf. Il blague avant d'évoquer sa fierté d'avoir su remonter un moteur de camion. La pellicule se voile, la voix continue en off sur fond noir.

Dédicace et générique de fin, début à 1h19'33"

Le film est dédié à Jean-Benoît, Luc et Lamidou.

Fin du film : 1h21'30"

Durée du film en projection : 1h23' (à 24 images/seconde alors qu'en vidéo, la vitesse étant de 25 images/seconde, la durée s'avère plus courte de plus de trois minutes).

Guide

Le découpage séquentiel est l'un des outils dont dispose l'analyse du film. La description précise et minutée de toutes les séquences — définies comme unités narratives — permet un regard synthétique sur une structure perçue intuitivement.

Le découpage de *Dix-sept ans* montre combien ce film est centré à tous les sens du terme sur le personnage/acteur Jean-Benoît et sur la "mise en scène documentaire" qui l'impose comme figure centrale du film.

Les séquences fonctionnent alternativement et spatialement entre scènes d'extérieur et d'intérieur, renvoyant respectivement à des espaces contraignants ou par opposition à des perspectives larges.

La linéarité du récit indique combien *Dix-sept ans* fonctionne de manière cohérente sur les principes d'apprentissage. La parole commente et fonctionne en contrepoint des actes réalisés ou manqués. Il est possible, de fait, de montrer l'oscillation permanente du personnage (et par là-même du film) : dire et faire — faire et dire, ainsi progresse le personnage/acteur sur le chemin de la vie.

ANALYSE DU RÉCIT

La dramaturgie de l'apprentissage

Lorsqu'on voit *Dix-sept ans*, on a l'impression, un peu paradoxale pour un documentaire, que le film est construit avec un début, un milieu et une fin. Ce sentiment de progression dramatique ne provient pas seulement du contrat moral de départ qui consiste pour Didier Nion à filmer Jean-Benoît, du début à la fin de son apprentissage. L'effet de romanesque est issu d'une autre narration que celui qu'impose la pure chronologie des faits. Ce récit, qu'on peut appeler dramaturgique, s'il s'appuie sur les événements qui ponctuent la formation, s'attache aussi aux émotions et aux réactions contradictoires de Jean-Benoît qui en découlent. Il se structure également à partir des entretiens que Didier Nion réalise avec les différents protagonistes et qui ponctuent régulièrement le film. Cette reconstruction opérée pendant le tournage puis au montage permet au spectateur d'être pris dans un mouvement, une spirale qui peu à peu se resserre sur les vrais enjeux du film tout en nous donnant fortement l'impression d'accompagner l'expérience de Jean-Benoît dans ses principales étapes.

Si l'on essaye de repérer plus précisément ce qui permet l'élaboration de cette dramaturgie, on distingue deux pivots indiqués implicitement par des noirs à l'écran. Le premier noir se situe à presque 40 minutes du début du film (séquence 23) : il succède à l'altercation entre Jean-Benoît et le réalisateur qui donne l'impression que le projet (celui du diplôme mais aussi celui du film) n'arrivera pas à son terme. Le second noir intervient à vingt minutes de la fin (séquence 35) et amène le dénouement avec la réussite de Jean-Benoît à son examen. Ainsi le récit se découpe-t-il en trois ensembles : le premier mouvement (du début jusqu'au premier noir) alterne réussites et échecs, espoirs et déceptions autour de cette expérience que le jeune homme a décidé d'entreprendre : passer son BEP de mécanicien. Il se ponctue par le conflit avec le réalisateur. Le second mouvement, qui débute avec la séquence des autos tamponneuses (séquence 24), va être imprégné par le poids du passé, l'évocation du père, du foyer, et se traduit dans le présent par une période de doute, de crise pour Jean-Benoît qui est sur le point de tout perdre (c'est dans ce passage qu'il se fait virer de l'école où il prépare son diplôme, séquence 32). Le troisième temps, après le deuxième noir à l'écran, marque la mise en pratique de ses nouvelles résolutions par Jean-Benoît et l'ouverture désormais qui se présente à lui vers de nouvelles possibilités. Sa réussite à l'examen sonnera comme la conclusion — momentanée autant qu'heureuse — de cette expérience. Une étape importante vient d'être franchie mais rien ne présage du devenir du jeune homme.

À travers l'étude plus précise de ce qui constitue l'architecture dramatique du film, nous mesurons donc qu'elle ne repose pas seulement sur l'évolution des réactions émotionnelles du personnage principal mais aussi sur un autre mouvement initié par Didier Nion lui-même : celui qui s'instaure par la reconstruction, au montage, d'une chronologie qui simplifie et épure les mouvements chaotiques de cet apprentissage. Mais ce sentiment d'avancer, de creuser dans la plaie du jeune homme jusqu'à atteindre le point le plus sensible, le plus douloureux, nous est également suggéré à travers la série d'entretiens qui ponctuent le film (une douzaine en tout, dont neuf en présence de Jean-Benoît, deux avec Hélèna en aparté et un avec un mécanicien). Cette succession d'échanges, notamment ceux avec le jeune homme, donne lieu à différentes évocations du passé de Jean-Benoît, de sa famille, de son père. Ce récit-là évolue comme une spirale qui se rapproche de son centre douloureux sans jamais l'atteindre totalement. Le faisceau se resserre, on touche finalement au plus brûlant, au plus secret (le suicide de son père, séquence 30). Cette focalisation progressive s'entrelace aux événements et aux réactions du personnage, accompagne ses doutes, leur donnant, au-delà des explications plus ou moins convaincantes des pédagogues qui l'entourent, leur dimension tragique.

Ainsi pouvons-nous résumer la construction du récit, au tournage puis au montage, autour d'un double mouvement : l'un, en trois temps, qui amène Jean-Benoît à la réussite. C'est le temps du présent du film. Le second, entrelacé au premier, est celui de l'évocation qui, en spirale, atteint le cœur de la plaie, le suicide du père, pour finalement s'en libérer, au moins momentanément, avec la réussite de l'examen. C'est sur cet entrelacs des deux mouvements, du présent et de l'évocation, que repose cette sensation de romanesque qui ressort de la vision du film.

MISE EN SCÈNE

Un cinéma de proximité

Dès la première vision, *Dix-sept ans* nous donne l'impression d'être en terrain connu : ce sentiment naît non seulement du fait que nous reconnaissons ce genre de cinéma — le documentaire issu du cinéma direct[1] — mais aussi par le ton général, celui de la voix, de la lumière et du cadre. Nous entrons en douceur, sur la pointe des pieds, dans l'intimité d'une relation à la fois fragile et intense, construite pas à pas, avec précaution entre quelqu'un qui filme et quelqu'un d'autre qui se laisse filmer. La voix de l'homme à la caméra est douce et le cadre solide. En face, la parole oscille, le regard vacille, tantôt charmeur, tantôt éteint, parfois fuyant ou colérique ; nous sommes de part et d'autre entre la traque, l'apprentissage, l'attendrissement, la séduction, la peur, l'irritation et le jeu mais ce qui se joue là devant nous, sous l'impudeur de notre regard et de notre ouïe différés de (télé)spectateur, touche à l'essentiel : une relation forte fondée sur la complicité et l'altérité de deux êtres dont les désirs — différents — s'harmonisent.

UNE AFFAIRE DE TEMPS

Cette impression de toucher l'essence d'une relation est évidemment liée à l'effet du temps qui s'impose à nous : le tournage s'est étalé pendant deux ans au cours desquels Didier Nion et Pascale Mons (ingénieur du son) ont accompagné Jean-Benoît et Hélèna (bien loin du temps de pseudo documentaires que la télévision nous propose si souvent). Il faut y adjoindre la durée du montage (commencé pendant le tournage et qui s'est poursuivi pendant huit mois) mais aussi, en amont, le temps de la réalisation de son film précédent, *Juillet*, film choral tourné pendant les deux mois d'été 1997 dans un camping de Normandie dans lequel Jean-Benoît s'octroie une place importante (voir *Alter ego*, p. 12) ; sans oublier la durée entre les deux tournages durant laquelle la relation entre l'adolescent et Didier Nion ne s'est pas estompée. *Dix-sept ans* n'est rien d'autre que la résultante d'une longue gestation qui a amené le pré-ado de *Juillet* à demander, trois ans plus tard au réalisateur de faire un autre film ensemble avec pour enjeu la réussite de sa formation. Et qui, par une coïncidence qui n'est pas tout à fait un hasard, rencontre le propre désir du cinéaste de revenir, à travers le jeune homme, sur sa propre expérience d'apprenti menuisier (voir *Alter ego*, p. 12).

En commençant abruptement par un des extraits les plus forts de *Juillet* qui fut l'occasion de la première rencontre avec Jean-Benoît, *Dix-sept ans* se soumet d'emblée à la double épreuve de la comparaison et du pari. Cette séquence indique, par sa succession de plans montés sans raccord, sa lumière crépusculaire et un ton de connivence entre filmeur et filmé qu'il s'agit d'un moment de vie (un film, une rencontre) qui a déjà eu lieu et qui, initialement, ne devait pas se perpétuer. Lorsque Didier Nion nous projète ensuite dans le « *ici et maintenant* » de la vie de Jean-Benoît, il sait qu'il va devoir éprouver la force du lien qui l'unit au jeune homme, pour voir s'il a résisté, s'il y a bien encore matière pour un film à venir qui soit à la hauteur de ce qui a déjà eu lieu. Le corps de Jean-Benoît qui s'expose, deux séquences plus tard, sur la plage n'est plus celui de l'enfant vu quelques minutes auparavant et, s'il en fallait une autre preuve, il est accompagné d'une jeune femme. Il va donc être question de filmer "pour voir" si le lien qui unit le cinéaste et le jeune homme tiendra le coup. « *Je te donne mon visage et mon corps à filmer, mais toi, en face, dans l'ombre, tu m'aides à traverser le gué* ». Ce film repose bien sur un pacte secret auquel nous sommes conviés d'assister sans en connaître tous les enjeux ; un accord où chacun prend des risques et s'engage à aller jusqu'au bout. Pour Jean-Benoît, c'est entreprendre ces études qu'il évoquait comme un rêve encore inaccessible dans la séquence extraite du film précédent. Pour Didier Nion, rien de moins qu'essayer, à travers l'épreuve que constitue cet apprentissage, de filmer la mise en acte d'un désir tenace, quelque chose comme un rite de passage décisif où se joue une question de vie ou de mort symbolique (être à la hauteur de l'image du père disparu, de ce qu'il attend — dans l'imaginaire de Jean-Benoît — de son fils). À ce jeu de quitte ou double, la fonction d'accompagnateur, de passeur jouée par le cinéaste n'échappe à personne.

UNE LOGIQUE D'ACCOMPAGNEMENT

De cette logique d'accompagnement, nous verrons les traces tangibles, comme des comptes-rendus réguliers, à travers des entretiens "pour faire le point" qui vont venir scander le récit. Cette parole initiée par le cinéaste laisse progressivement entrevoir le danger que représente une telle démarche, l'impudeur du geste d'aller nommer l'innommable, de toucher la plaie vive enfouie et jamais cautérisée. On retrouve cette logique d'accompagnement lors des passages réguliers de Jean-Benoît devant l'établi que la caméra suit et capte avec affect et complicité pour mieux en saisir l'enjeu : sauver (symboliquement) sa peau face au spectre de l'échec, de la mort, du suicide qui hante la mémoire du jeune homme. Cette expérience nous est donnée à voir et à entendre jusque dans le risque de rupture quand Jean-Benoît sur la plage décide de ne plus jouer le jeu, de prendre ses distances et que le réalisateur, sans trembler, lui demande des comptes (voir *analyse de séquence*, p. 17). On

ne triche pas avec l'intensité de ce qui se joue devant nous, au risque du ridicule, au risque de la déception, au risque de l'humiliation, au risque de l'arrêt sur image d'un film inachevé. Chacun à un moment ou à un autre devra enlever son masque, le filmeur comme le filmé. C'est donc moins d'un portrait qu'il s'agit que d'une confrontation où chacun est intimement concerné par ce qui se joue devant et derrière la caméra. Ce n'est pas fortuitement que le film s'appelle *Dix-sept ans* et non pas *Jean-Benoît* : c'est bien un âge de la vie que le jeune homme, le réalisateur et le spectateur vont pouvoir partager à travers l'expérience du film et de sa projection.

L'APPORT DU CINÉMA DIRECT ET DE LA PHOTOGRAPHIE

Le double accompagnement, de l'intime et de l'apprentissage, s'appuie sur une mise en scène fondée sur la logique de proximité : la caméra est portée à l'épaule et filme frontalement, la focale ne triche pas. Le 35 mm (quasiment équivalent au 50 mm en photo) respecte les perspectives sans les déformer mais impose, pour le gros plan, de se tenir proche de celui qu'on filme. Ici, pas d'entourloupe, la caméra, comme le micro (perché), se donne à voir, « *à distance de coup de poing* » comme le dit avec humour le réalisateur cambodgien Rithy Panh (*Un soir après la guerre*, 1997 ; *La Terre des âmes errantes*, 1999 ; *S-21 : La Machine de mort Khmère rouge*, 2003) ; elle ne cherche pas non plus à se faire oublier du spectateur : découpe du visage, décadrage, jeu de contre-jour avec la lumière… Le cadre est bien là, affirmé comme une écriture. On retrouve dans la manière de filmer de Didier Nion tout l'apport du cinéma direct mais aussi celui de la photographie (une démarche qui n'est pas sans rappeler, dans un style différent, le travail de Raymond Depardon dans ses films documentaires, nourri de son expérience de photographe sans pour autant se confondre avec elle). La caméra se fait proche de celui qu'elle accompagne et surtout, elle lui laisse le temps. « *Ne pas couper* », tel est le leitmotiv inventé à la fin des années 1950 par les précurseurs du cinéma direct, Richard Leacock (*Primary*, 1960 ; *Monterey Pop*, 1968), David Pennebaker ou Jean Rouch, lorsque, avec des caméras *Bolex* à ressort ou des *Eclair Coutant* 16mm plus silencieuses et grâce à l'invention du magnétophone *Nagra* portable, ils peuvent accompagner ceux qu'ils filment et leur laisser l'espace et le temps d'exister. Chez Didier Nion, on retrouve le même esprit, la même morale : laisser tourner même quand Jean-Benoît se fait muet comme une tombe, quand sa bouche se tord (séquence 15), quand le visage se détourne. Ne pas couper quand il pète les plombs (séquence 23) et envoie tout balader, éclate l'enjoliveur de sa voiture (séquence 21) ou quitte le cadre. Toujours recomposer en direct comme dans une course folle où la réalité qu'on défie avec orgueil a toujours la main. Cadrer pour mieux saisir l'instant, découper le visage, attraper le regard, le geste, la lumière, affirmer l'absence, décadrer pour signifier le vide, le père manquant ou iriser les contours par un contre-jour aveuglant comme la lame chauffée à blanc. Capter au plus juste, au plus près, les différents états de Jean-Benoît, ses doutes, ses joies (séquence 39), ses renoncements, sa relation avec Hélèna sur le fil du rasoir, filmer le temps qui passe avec ses crises, ses réconciliations, ses passages chez le coiffeur et ses teintures qui changent (celles d'Hélèna, brune puis blonde) sans jamais oublier de les mettre en cadre, de les mettre en scène pour mieux leur donner sens. *Dix-sept ans* nous rappelle sans cesse, sans effet outrancier mais avec une vigilance tenace, que filmer n'est pas qu'enregistrer. Ce corps devant nous s'inscrit dans des paysages qui sont les reflets de son âme et l'expression picturale d'une région, d'un monde chargé d'histoire et de mythologies ; celle d'une nature à la fois paisible et inquiétante où le gris bleuté de la mer que surplombent les falaises usées laisse la place au vert intense des prairies ; celle, collective, d'un peuple meurtri par une succession de crises et restructurations dont les usines en ruines et les quais déserts sont les derniers vestiges d'une généalogie défaite et d'une mémoire qui s'effrite ; et celle, plus intime, de Didier Nion lui-même, qu'on croît entrevoir en miroir dans ces natures mortes qui s'égrainent : la Normandie, ses ports laissés à l'abandon, les

DÉFINITION

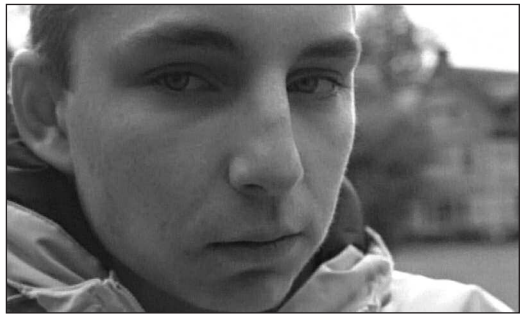
Documentaire : définition (im)possible…

Qu'est-ce qu'une image documentaire ? et par extension qu'est-ce qu'un film documentaire ?

La définition n'est pas aisément cernable comme le précise Guy Gauthier dans son ouvrage *Le Documentaire, un autre cinéma* (Nathan Universitaire, 2000). Il s'agit de retourner aux origines, des *Vues Lumière* aux films de Robert J. Flaherty (*Nanouk l'Esquimau*, 1920 ; *L'Homme d'Aran*, 1932), pour comprendre que deux enjeux majeurs permettent de repérer les indices d'une réalisation dite "documentaire" : la mise en scène documentaire et l'immersion dans le milieu.

- La mise en scène documentaire fonctionne sur l'adéquation entre le sujet filmé et le dispositif en place ; ou comment provoquer le hasard du réel en s'attachant à son organisation.
- L'immersion dans le milieu correspond à une prise en compte de la temporalité du filmage pour permettre une extraction pertinente du réel ; prendre le temps de comprendre et d'assimiler le monde filmé pour mieux en saisir la substantifique mœlle.

Quelques œuvres d'auteurs contemporains témoignent de cette articulation entre deux axes fondateurs qui établissent la cohérence scénaristique d'un film documentaire : *Coûte que coûte* de Claire Simon, 1994 ; *La Vie est immense et pleine de dangers*, 1994 ou *Grands comme le monde* de Denis Gheerbrant, 1998 ; *Délits flagrants* de Raymond Depardon, 1994…).



convois interminables des trains de marchandises, les cités aux contours sinistres, les nuages qui filent sous le vent qui courbe les herbages, ses verts, ses gris, ses ocres (séquences 1, 11, 15, 17, 37, etc.)… tout comme suinte une beauté ténébreuse issue des reflets argentés de la graisse sur le métal, de la pénombre de l'établi ou de la noirceur des culasses… *Dix-sept ans* est aussi une affaire de lumière, de couleurs, d'impressions, reflets d'états d'âme emprunts de spleen, de mondes imaginaires et d'espoir.

UN ART DISCRET DE LA COMPOSITION

La force du film tient encore à sa façon d'attraper le son, le grain de la voix jusque dans son murmure, ses sanglots étouffés, le souffle, le silence comme autant d'éléments qui vont restituer au plus près la justesse des émotions, l'intensité des scènes. L'ambiance rude de l'atelier et celle, mélancolique, du bord de mer, le son de l'appartement ou d'un train qui passe, la scie qui strie le métal et le souffle du chalumeau ; ici, tout comme la lumière, l'enregistrement sonore vient à la fois coller à la réalité et s'en détacher pour mieux la révéler en lui donnant de l'espace, du hors-champ, évoquant à son tour une mémoire réelle et imaginaire. A deux reprises, le son se désynchronise nettement de l'image lorsque les paysages et la voiture de Jean-Benoît glissent sans bruit devant la caméra embarquée (**séquences 17 et 22**) : la troisième fois, le son des grillons accompagne alors, en un modeste hymne à la joie, une discrète euphorie (de normand, tout en retenue ?), l'éclatante blondeur des champs fraîchement moissonnés et la réussite de Jean-Benoît (séquence 39). Le style de Didier Nion tient à cette étrange tension entre deux pôles : le premier l'amène à s'engager dans le présent du plan en train de se faire, comme cinéaste qui croit (au sens mystique du terme) que quelque chose va advenir qui va révéler du sens à condition de ne pas transiger sur le pacte sincère et profond qui l'unit avec celui qu'il filme (comme il l'a fait dans ses films précédents, notamment *Clean Time*) ; l'autre pôle, c'est celui de la composition, du temps suspendu lorsqu'il intercale au montage une succession de plans et de sons qui viennent nous détacher de ce présent aride pour mieux en saisir l'émotion. Le plan devient discrètement une image, composition arrachée au flux du temps qui passe, des actions qui s'enchaînent, des corps qui bougent, des mots qui se bousculent, de la pellicule vierge qui se déroule du magasin de la caméra. Un train passe sur un pont, un ruban orange et un papier jaune sont pris dans les mailles d'une herbe touffue, une main brillante couverte de graisse s'active dans la pénombre d'un atelier, une autre, nerveuse, écrase une cigarette, une vitre s'embue, aussi opaque que le futur de Jean-Benoît, un coquillage s'enlise dans le sable, la lumière aveuglante découpe la cime des arbres pour mieux nous aveugler. Le cinéma direct laisse alors la place à l'œil du photographe ou à celui du peintre ; la composition interrompt momentanément le continuum des événements pour mieux en saisir l'essence au-delà des mots et des actes qui ne peuvent tout contenir ; dans ce punctum vient se nicher ce qui déborde, l'invisible, ce qui échappe aux mots (ce que Pascal Bonitzer nomme "le plan-tableau"[2]) sans que jamais l'effet de style ne prenne le dessus aux dépens de celui dont on relate la vie.

INTERVENTIONNISME DE LA MISE EN SCÈNE

La marge de manœuvre de Jean-Benoît va se trouver, à certains moments précis du film, réduite par ces formes plus affirmées de la mise en scène. Ainsi, le très beau plan du ruban rouge pris dans les herbes est le fruit d'une volonté de Didier Nion préméditée de longue date (séquence 17). Dès la première mouture du projet[3], le texte décrit le plan avec précision. Quand, pendant le tournage, Hélèna évoque l'anniversaire de Jean-Benoît, le réalisateur décide d'intervenir : « *Je lui ai demandé de lui offrir ce qu'elle voulait à l'exception d'un CD. J'ai acheté le papier et le ruban et lui ai donné en lui suggérant de remettre le cadeau à Jean-Benoît sur la falaise pendant le tournage.*» Didier Nion va par ailleurs mettre en place avec celui qu'il filme trois types de regards "dirigés" qui correspondent à trois points de vue : « *Quand Jean-Benoît regarde à la fois mon visage et la caméra, il s'adresse à nous tous, à moi comme au spectateur* », explique le réalisateur. « *Quand il regarde mon œil pendant que je cadre, même s'il est fermé, c'est à moi qu'il s'adresse. Enfin quand il regarde l'objectif de la caméra, il interpelle directement le spectateur, comme dans la séquence du foyer, après avoir dit qu'il avait besoin, comme son père, de parler avec quelqu'un* ». D'un geste de la main, Didier Nion suggère au jeune homme de fixer son regard ici ou là selon les circonstances. Cette façon de mettre en scène d'une manière plus dirigée la parole de Jean-Benoît se retrouve dans la séquence 15 où celui-ci évoque ses souvenirs familiaux en contrepoint des photos. « *Lorsque j'ai commencé à monter des images du film, il m'a semblé qu'il manquait une séquence qui puisse éclairer la deuxième partie du film, celle qu'on voit après le clash où l'on remonte dans le passé de Jean-Benoît. Nous avons fait deux séances d'enregistrement sonore, chez moi, à Paris au cours desquelles nous avons reconstitué une partie de sa vie à partir des photographies de son album. C'est moi qui lui ai rendu son histoire* ». Didier Nion monte sur ces sons des images de Jean-Benoît tournées à d'autres moments dans son appartement de Canteleu ainsi que des photos de l'album qu'il a filmé entre-temps. « *C'est la seule séquence entièrement fabriquée du film, celle où se dépose une partie de l'histoire. Elle a été la plus dure à monter, un mois et demi de travail environ.* » Comme s'il s'agissait de contrebalancer cet interventionnisme, Didier Nion conclut son film en laissant délibérément les traces de sa fabrication.

LES SCORIES DU FILM

La dernière séquence, à la plage, se présente comme une succession d'instants : Hélèna et Jean-Benoît lançant des pierres dans l'eau ; Jean-Benoît racontant le déroulement de son examen à Didier Nion ; les deux jeunes gens en train de s'embrasser ; Jean-Benoît chantant Édith Piaf en plaisantant avant d'évoquer sa fierté d'avoir su remonter le moteur correctement. On ne cherche pas à nous faire croire à une fausse continuité mais bien, comme dans la séquence de plage au début du film (séquence 4), à une reconstitution, à un collage d'instants mis artificiellement côte à côte, sélectionnés sans chercher à créer l'illusion d'une unité de temps. Dans le tout dernier plan, la pellicule —celle en fin de

magasin qu'habituellement on coupe au montage parce qu'elle est surexposée — blanchit d'avoir reçu trop de la lumière laisse entrevoir une dernière fois en surimpression le visage de Jean-Benoît. La présence de cette pellicule voilée relativise cette dernière image qui semble plus imposée par la longueur du métrage disponible que par le choix du réalisateur (même s'il s'agit aussi a posteriori d'un effet de style qu'on choisit de laisser au montage). Par-là même, le film signifie au spectateur qu'il refuse la logique "du dernier plan, du dernier mot" comme pour mieux indiquer que cette fin n'en est pas une, qu'elle est arbitraire, que rien n'est définitivement réglé pour Jean-Benoît car rien ne se règle jamais dans l'existence que la vie par la mort.

Une telle conclusion interroge, en creux, l'acte de filmer en laissant trace de ses limites (la quantité de boîtes de pellicule notamment), un peu à la manière du théâtre de marionnettes Bunraku qui montre sur scène les manipulateurs habillés de noir. « *Si le manipulateur n'est pas caché, pourquoi, comment voulez-vous en faire un dieu ?* », écrit Roland Barthes[4] à propos de cet art de la scène japonais. Ici, le cinéaste laisse les marques de son travail inachevé comme Bacon les gouttes tombées sur son tableau. Ces traces de décoffrage sont moins affirmées que celles qu'on trouve dans les documentaires des années soixante, au début du cinéma direct quand Leacock ou Pennebaker laissaient au montage des zooms violents, des flous, des plans surexposés, des perches et des micros dans le champ. Il n'en reste pas moins l'affirmation, sur un mode plus discret, plus "propre", de la présence du cinéaste dont le pouvoir qu'il exerce sur la réalité filmée se trouve ainsi relativisé.

UNE PLACE POSSIBLE POUR LE SPECTATEUR

C'est par cette approche de la mise en scène, à la fois singulière par sa proximité avec les corps filmés, ses choix de composition et en même temps inscrite dans une histoire du documentaire et dans sa morale (celle du cinéma direct), que nous trouvons notre place de spectateurs au sein du film. *Dix-sept ans*, en affrontant courageusement la demande d'accompagnement de Jean-Benoît et l'impudeur de la démarche cinématographique au risque de s'y perdre par trop d'implication (voir *Alter ego*, p. 12), nous laisse une place possible, sans fausse honte ou sentiment d'être voyeur. Car celui à travers qui nous accédons au monde de Jean-Benoît se tient à la bonne distance (la sienne, car dans l'absolu il n'y en a pas qu'une) et se donne sinon à voir, en tout cas à entendre : nous sentons sa présence, nous percevons ses choix, nous supposons son désir (d'être là, de filmer cette expérience qui le concerne de près à plus d'un titre). Cette justesse (dont nous trouverions une autre déclinaison dans le cinéma de Denis Gheerbrant, notamment dans *La Vie est immense et pleine de dangers*, 1994) nous accorde, à nous spectateurs, un espace pour sentir, exister, refuser, critiquer, penser là où d'autres préfèrent nous capter, nous mettre dans leur poche et nous embobiner parfois même sur le dos de ceux qu'ils filment. La juste distance du réalisateur avec la personne filmée engendre, dans l'œuvre de Didier Nion, celle du film avec le spectateur sans jamais tricher avec l'altérité irréductible qui nous sépare de Jean-Benoît.

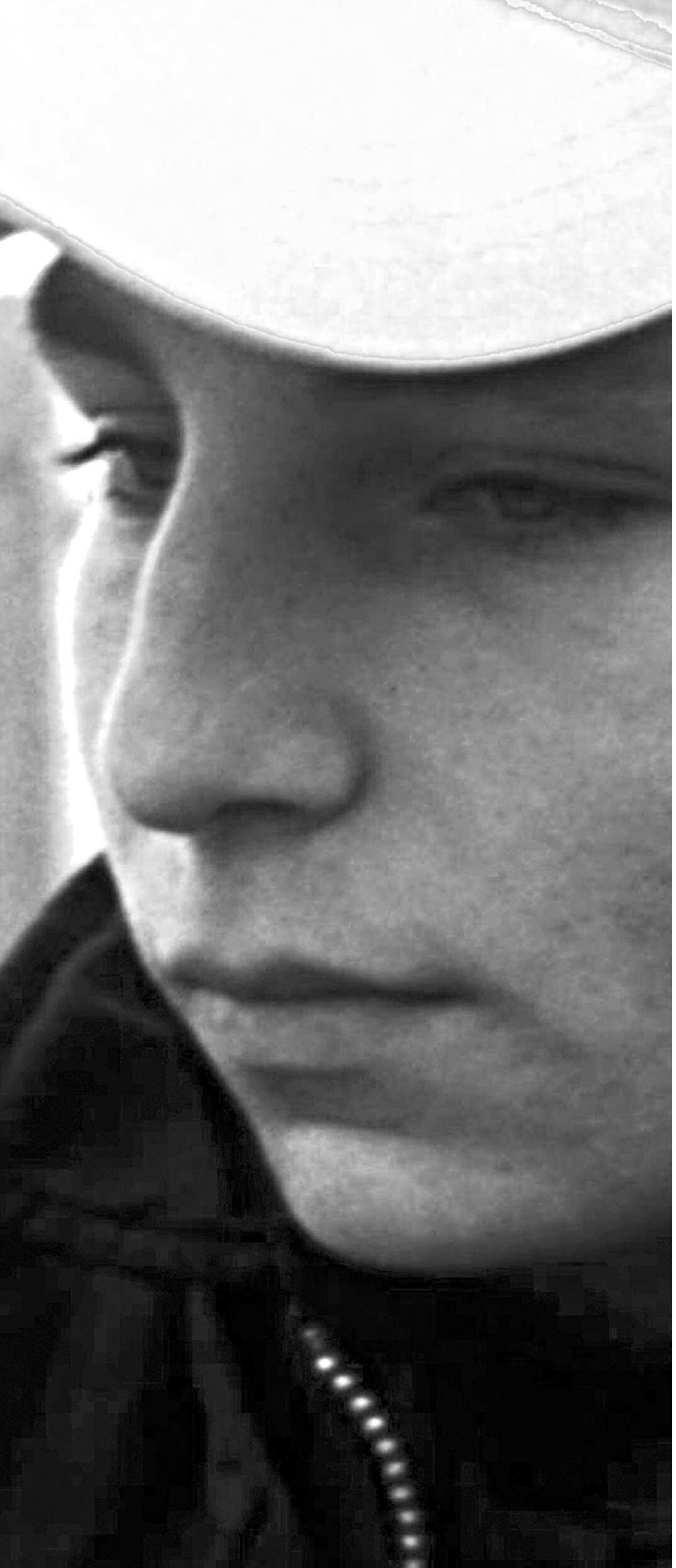
1. Ce courant documentaire, créé à la fin des années 1950, est né d'une réaction d'opposition profonde et viscérale au documentaire de montage dont certains effets, dévoyés par le cinéma de propagande ou le cinéma militant, avaient fini par devenir sinon impossibles, en tout cas insupportables après la découverte à la fin de la deuxième guerre mondiale des camps de concentration nazis et du Goulag en Union Soviétique. Il s'agissait de rééquilibrer la relation filmeur-filmé et de s'intéresser à des gens ordinaires, au monde qui nous entoure tel quel, sans exotisme, sans artifice en privilégiant la logique du plan-séquence et de la prise de son directe.
2. BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma*, *Décadrages*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Etoile, 1985.
3. Les deux versions d'écriture filmique sont accessibles au format pdf sur le site : www.apcvl.com
4. BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Éditions Skira, 1970.

PISTE PÉDAGOGIQUE 1

« Elle est où ta place ? »

Le terme d'apprentissage correspond dans ce film à plusieurs états du personnage principal :
- apprentissage d'un métier, d'une vie professionnelle à venir,
- apprentissage de la vie d'un homme, du passage de l'état d'adolescence à celui d'adulte,
- enfin apprentissage du cinéma et de la capacité de confier son image, ses discours composés d'attentes, de doutes et de colères.

L'œuvre de Didier Nion met en lumière la difficulté pour un adolescent (ou pré-adulte) de franchir ce moment de la vie durant lequel il faut « *trouver sa place* ».
L'apprentissage est une période d'acquisition de connaissances, mais aussi de confrontation à un univers bien réel et que l'on ne perçoit malgré tout que partiellement. Cette confrontation renvoie à la vision d'un monde confus et contraignant, dans lequel il n'est pas simple de s'intégrer.
Cette thématique est récurrente dans nombre de films fictionnels (*Ressources Humaines* de Laurent Cantet, 1999 ; *La Promesse* de Luc et Jean-Pierre Dardenne, 1995 ; *Kes* de Ken Loach, 1969 ; *Le Fils adoptif* d'Aktan Abdykalykov, 1998…) et elle se retrouve aujourd'hui dans certains documentaires (*Grands comme le monde*) dont l'objectif avoué est sans doute de nous parler de ce moment peut-être le plus complexe de la vie d'un homme.
L'effet miroir du film est dans ce type d'approche une piste pédagogique forte : Jean-Benoît essaie de trouver sa place, qu'en est-il de ma propre situation ?



FILMEUR/FILMÉ

Alter ego

Dix-sept ans permet d'interroger, dans son approche singulière, ce qui se joue, dans le cinéma documentaire, au sein de la relation entre le réalisateur et celui qu'il filme. Dans ce film, l'échange se déploie sur un mode qui laisse entrevoir des échos intimes sans directement les citer.

ATTRACTION RÉCIPROQUE

Lorsqu'on revoit *Juillet*, qui inscrit sur la pellicule la première rencontre entre Didier Nion et Jean-Benoît en 1997, on mesure à quel point celle-ci naît d'un mouvement conjoint : c'est autant l'enfant qui va chercher la caméra que le mouvement inverse au cours duquel le cinéaste cherche à cadrer (dans tous les sens du terme) celui qu'il a en face. L'un aimant l'autre et réciproquement, comme une reconnaissance implicite, comme une attente, différente pour chacun, mais complémentaire. Jean-Benoît sent bien qu'il exerce une sorte de fascination sur Didier Nion et, sans en connaître les rouages, choisit d'en user, d'en jouir, de se construire à travers cette aventure. Il doit donc apprendre — il y parvient très vite — à jouer avec la caméra, apprendre à s'en servir. Il suffit pour s'en convaincre de regarder comment le jeune garçon, au cours de sa deuxième apparition dans ce film consacré à la vie d'un camping normand au début de l'été, a intégré le dispositif : il règle sa canne à pêche, mime le geste du pêcheur comme si la caméra n'était pas là (alors qu'elle se trouve à moins d'un mètre de lui) et, avec un sens du tempo digne d'un comédien, s'adresse à l'ingénieur du son comme si de rien n'était pour conclure le plan. Nous sommes là dans une zone indécise entre documentaire et fiction, entre jeu, maîtrise et abandon, dans un champ du mental qui outrepasse le plaisir narcissique immédiat et se fait l'expression d'une demande inconsciente et profonde de reconnaissance et d'écoute. En contrepartie, l'enfant s'abandonne, accepte de se laisser filmer jusque dans ses crises comme lorsqu'il balance son vélo faute de pouvoir regonfler son pneu (scène dont nous aurons la répétition parfaitement symétrique quelques années plus tard avec le pétage d'enjoliveur dans *Dix-sept ans*, séquence 21). Ce qui donne de la force aux images qui découlent de cette rencontre et la prolonge, c'est la diversité de registres dans lesquels nous nous trouvons : jeu maîtrisé par le jeune homme ; puis crise, panique, violence, énervement : l'expression échappe alors à Jean-Benoît, l'émotion, la rage viennent exploser devant la caméra sans retenue, sans contrôle ; enfin la parole, la confidence, l'aveu permettent de dénouer la crise au moins pour un temps. Jean-Benoît a un besoin vital de parler, et non pas seulement à un homme qui ferait office de père de substitution. Il a quelque chose à dire, à confier et même à crier à la face du monde. *Dix-sept ans* lui donne l'occasion de libérer cette parole, d'autant plus qu'il sait mieux désormais où il va, qui il a en face de lui (voir *La deuxième fois*, p.18).

LA PRÉSENCE INVISIBLE DU CINÉASTE

L'intervention récurrente de la parole du cinéaste dans *Dix-sept ans* instaure un type de lien particulier : « *Reste-toi même* », dit le réalisateur au jeune homme dans l'entretien où celui-ci annonce sa joie d'entamer sa formation. « *Tu crois que tu vas réussir ?* », l'interroge-t-il plus tard. Cette voix, celle du réalisateur dont nous ne voyons jamais le visage, sait se faire attentive et discrète, affirmative et nuancée. Elle est une présence non visible, essentielle pour Jean-Benoît comme pour le film qu'elle marque de son empreinte. Didier Nion a choisi à travers elle d'exprimer le lien de proximité qui l'unit avec celui qu'il filme, acceptant la responsabilité à laquelle un tel contrat engage : celle d'accompagner, jusqu'au bout, même dans les pires moments, celui dont on fait le portrait. Celle aussi de ne jamais surplomber l'autre, de ne jamais mettre le spectateur dans sa poche contre celui dont il fait le portrait et accompagne un moment de vie. Cet accord tacite induit, pour le spectateur, une relation particulière à Jean-Benoît. Nous sommes à la fois à côté de lui sans que jamais nous ne puissions nous confondre. Il est différent de nous comme il l'est du réalisateur qui ne cherche jamais à faire croire à autre chose. À ce titre, tout est affaire de nuance, de subtilité : nous entendons bien, dans la manière dont le réalisateur questionne et interpelle le jeune homme, qu'elle est le fruit d'une connivence non feinte où chacun reste à sa place, où le désir du spectacle ou de la révélation ne prend jamais le pas sur le respect de l'autre. Nous pouvons deviner aussi, en creux, que nous sommes pris dans un jeu de miroirs et d'altérité dont nous ne connaîtrons jamais tous les secrets mais qui fonctionne tel quel car chacun devant nous, filmeur ou filmé, joue gros.

LIEUX COMMUNS

La parole enfouie de Jean-Benoît va peu à peu se libérer grâce au parcours que le réalisateur va organiser avec tact : de l'appartement de Canteleu (près de Rouen) au garage de la Maine en contrebas, de l'école technique privée de Saint-Etienne du Rouvray au port autonome de Rouen en passant, régulièrement, par ce que Didier Nion appelle joliment « *la falaise des promesses* ». Cette falaise, nous l'avons vue au début du film, c'est celle de *Juillet*, lieu de la confidence, des aveux et des projets. C'est là, qu'avec Hélèna, Jean-Benoît fête, dans *Dix-sept*

ans, son anniversaire devant la caméra, c'est là aussi qu'il évoque son doute, sa peur de tout perdre (séquence 17). Mais Didier Nion sait qu'il devra aussi en passer par trois autres sites hantés par les drames de l'enfance du jeune homme : la maison de Monterollier (séquence 26) — celle où la famille tenta en vain de se reconstituer —, le cimetière où repose le corps de son père et le foyer où Jean-Benoît a été placé à l'époque (séquence 27). Chaque endroit amène une nouvelle parole, rapproche Jean-Benoît du lieu de souffrance et de libération. « *J'ai le sentiment de n'avoir fait* Dix-sept ans *que pour la séquence du foyer et le récit de la mort du père,* confie le réalisateur *sentant que ça allait libérer Jean-Benoît* ».

Ce que nous savons moins et que nous pressentons, c'est à quel point ces lieux sont aussi fortement évocateurs pour le réalisateur lui-même. Ainsi la tour où habite Jean-Benoît fait face à celle où Didier Nion a vécu une partie de son enfance. Le garage où il travaille se trouve dans un lieu-dit où le réalisateur a séjourné enfant. Le port de Rouen évoque, pour le cinéaste, l'absence du père marin qui a quitté la famille alors qu'il était encore enfant. Le foyer où Jean-Benoît a séjourné se trouve près du camping où Didier Nion a passé ses vacances et la foire de Saint-Romain où Jean-Benoît fait de l'auto tamponneuse est celle de son enfance… La manière même dont le projet de *Dix-sept ans* s'est constitué nous instruit sur la connivence objective qui unit le réalisateur à celui qu'il filme. « *Je n'avais pas l'idée de faire une suite après* Juillet. *En revanche, j'avais envie de raconter l'apprentissage de quelqu'un qui serait en rapport avec ma propre expérience. Avant le tournage de* Vientiane (voir *Le choix de l'argentique*, p. 14), *en octobre 1999, je commence à écrire un projet basé sur une durée équivalente à celle de mon propre apprentissage qui a duré trois ans et qui ne s'est pas terminé. J'imaginais alors faire le film à l'Institut Lemonnier à Caen où j'avais moi-même appris la menuiserie. Je reçois un coup de fil de Jean-Benoît qui m'appelle parce qu'il veut se raccrocher à quelqu'un.* Juillet *lui avait renvoyé une image positive de lui-même et, à l'époque, il était assez "voyou". Il s'échappe… Il me propose de faire un autre film ensemble et d'un seul coup, tout se raccorde autour de son projet de formation. Et tous les thèmes tombent, d'évidence : l'apprentissage, l'adolescence, les premiers amours, le père, la famille, la violence…* ».

Didier Nion sait parfaitement comment Jean-Benoît a pour lui un effet de miroir. On en trouve d'ailleurs "l'aveu" implicite dans la seconde dédicace à la fin du film : Luc et Lamidou sont les parents "choisis" par Didier Nion, ses parents d'adoption. Cela ne veut pas dire qu'il y ait confusion, projection, rapt ou arnaque mais permet de mieux comprendre ce qui peut constituer une relation entre un cinéaste documentariste et son sujet : une connivence tacite et une altérité ; des demandes différentes de part et d'autre qui s'articulent parfaitement. Et le sentiment, pour le filmé, de pouvoir résister notamment parce que le cinéaste, dans cette aventure, s'expose aussi. C'est dans cet entre-deux que naît le cinéma. « *Ce n'est pas uniquement l'histoire de Jean-Benoît, c'est aussi la mienne*, explique Didier Nion. *Lorsque j'ai compris ça, j'ai décidé d'avoir une présence très forte dans le film, de ne pas simplement m'impliquer avec mon regard, cette manière de filmer et de petites relances, mais aussi d'y mettre ma propre violence et de ce que ça dit sur moi. Cela rend encore plus légitime le fait de faire le film avec Jean-Benoît*. »

Juillet.

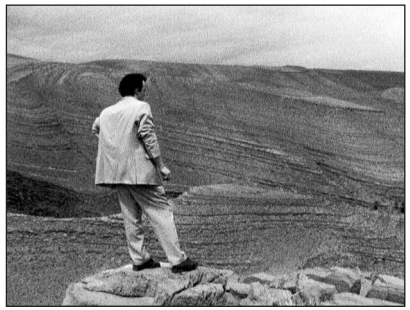
PISTE PÉDAGOGIQUE 2

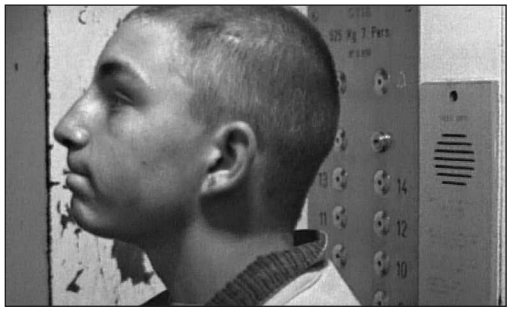
Relation entre les personnages : la figure de l'intervalle

Le cinéma est pour nombre de réalisateurs l'art de filmer l'intervalle entre les personnes. *Dix-sept ans* est au regard de cette problématique un film remarquable. Remarquable du fait de son ancrage sur un personnage central, mais aussi dans les relations que celui-ci noue avec les autres. Une première piste consiste à repérer tous les personnages principaux ou secondaires du film. Justifier la position de chacun produit un travail d'argumentation légitime : Hélèna est-elle un personnage principal ou au contraire secondaire ? Cela induit un questionnement sur le terme "héros" : quelles définitions en donner ? De même pour la place du cinéaste à l'intérieur de son propre film ? (en quoi lui est-il propre ?). *Dix-sept ans* met en scène un tissu de relations entre tous les "acteurs", y compris ceux qui sont absents (tel le père disparu). Ces relations nouées au fil des années, ou au contraire très récentes, ont des motivations diverses : relations familiales, relations d'amour, de haine, d'amitié, professionnelles… Réaliser un schéma à partir de l'ensemble de ces relations décrites et argumentées montre à quel point Jean-Benoît est le point nodal de la mise en scène et du récit. Un exemple : la figure du père, malgré son absence, s'impose tout au long du film du fait d'un discours le mettant en jeu et de la présence d'un cinéaste à la dimension paternelle.

CHOIX ESTHÉTIQUE

Le choix de l'argentique





Le parti-pris de Didier Nion de tourner sur un support filmique (et non pas vidéo) va à l'encontre d'une tendance actuelle dominante du documentaire. Il repose sur une longue pratique du super 8 dès ses débuts (voir *Le cinéma comme fondation*, p. 4) et sur un choix qu'il justifie pour trois raisons.

En premier lieu, ce qui détermine l'utilisation de l'argentique tient, paradoxalement, à la contrainte de temps qu'il impose. « *À l'origine, je tournais avec des cassettes de films super 8 d'une durée de 2 minutes 30. J'ai eu tout de suite envie de faire des plans-séquences. Lorsque plus tard, j'ai commencé à tourner en 16mm, notamment pour* Juillet*, j'ai choisi de prendre des magasins de soixante mètres (5 minutes) et non pas de cent vingt mètres (10 minutes). La caméra ainsi était moins volumineuse et proche de l'idée du temps que j'avais expérimentée en super 8. Jean-Benoît a d'ailleurs parfaitement intégré ce temps de la prise qui change fondamentalement la relation quand on tourne* ». Pour Didier Nion, chaque support filmique contient sa propre temporalité, le super 8, le 16 ou le 35 mm.

La seconde raison qui le pousse à tourner en film tient au rendu qu'autorise la pellicule. « *Quand tu deviens opérateur et donc photographe, tu t'aperçois de la possibilité que t'offre le support argentique : la profondeur de champ, le contraste, la lumière…* » (voir *Un cinéma de proximité*, p. 8 et *Analyse de plans*, p. 15).

Le troisième argument que le réalisateur invoque pour justifier son choix du support film est à la fois plus sensuel et plus philosophique : « *J'aime bien cette idée — qui chez moi remonte à loin — que le support chimique, constitué de grains d'argent juxtaposés et superposés en plusieurs couches, soit traversé par la vie. Le résultat est aléatoire, nous ne sommes pas dans le binaire (0-1-0-1) comme en vidéo numérique. L'aléatoire, c'est la vie. Quand j'étais gamin, mon rêve, c'était de fabriquer des autochromes. Ces plaques sont constituées de milliers de petits grains colorés juxtaposés : c'est de la fécule de pomme de terre teintée dans la masse (bleu, rouge et vert). Ces tirages produisent une émotion très forte, proche de celle que suscite la peinture impressionniste* ».

Dans *Dix-sept ans*, on voit à quel point Didier Nion joue avec les ressources que lui offre le support argentique : il filme le visage en gros plan, dans toutes ses nuances, sa diversité. « *Je tourne en basse lumière pour avoir toute la chair, pour ne pas oublier le sillon* ». Lorsqu'il filme les paysages de Normandie, le réalisateur travaille sur la lumière changeante et la profondeur de champ pour en saisir toutes les nuances, toutes les variations à l'intérieur d'un même plan. « *Les jours où Jean-Benoît me laissait tomber, j'étais avec ma caméra pleine de pellicule et j'allais graver des paysages, des coquillages, des fleurs…* ».

Didier Nion a tenté une expérience en vidéo avec *Vientiane. Carnet. Octobre 1999* lorsque la chaîne ARTE lui propose de réaliser au Laos un épisode de *Voyage, Voyage*, seul avec une petite caméra digitale (mini DV). Il a dû s'adapter, pour cette expérience, à la spécificité du rendu de l'image numérique. « *Je tournais toujours tôt le matin car la vidéo ne réagit bien que dans des lumières enveloppées ; elle est plus sensible que le film en basse lumière. Et j'ai évité les gros plans de visage. Au fond, c'est le film qui conditionne l'outil* ».

De gauche à droite : *Clean Time, le soleil en plein hiver*, *Ventiane. Carnet. Octobre 1999*, *Dix-sept ans.*

DISTANCE ☞

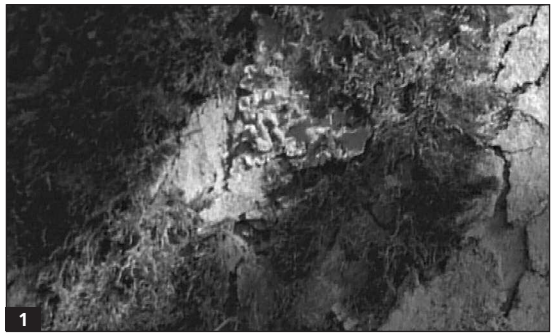
Le dispositif de filmage

Tout acte cinématographique qu'il soit fictionnel ou documentaire repose sur la mise en place d'un dispositif de filmage. Cela implique plusieurs actes préalables tels que l'écriture d'un scénario, le repérage des lieux de tournage… Lors du « *passage à l'acte* », il faut aussi pour le réalisateur choisir le bon angle de prise de vue et définir la bonne distance de captation de l'image. Le documentaire dispose de ce qui peut être considéré comme un inconvénient mais qui peut se transformer en atout majeur : le hasard. Ainsi, dans *Dix-sept ans*, certaines séquences (voir la séquence 23 où Jean-Benoît s'éloigne brutalement) ne sont pas "cernables" à l'avance et le rôle du réalisateur, caméra à l'épaule est, à cet endroit, d'adapter le dispositif à l'instant filmé, d'où parfois des mouvements brusques.

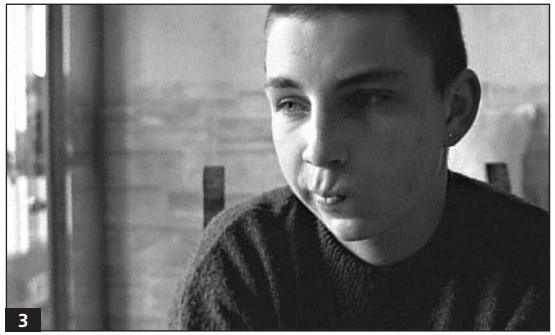
Le choix de l'argentique correspond aussi aujourd'hui à une pratique particulière. Il manifeste une volonté, celle par exemple de n'avoir qu'une caméra à disposition (alors que le passage au numérique a permis à des réalisateurs tels Lars Von Trier d'utiliser plusieurs dizaines de caméra pour le filmage d'un même plan dans *Dancer in the Dark*, 1999).

Faire ce choix est donc affirmer un point de vue. Il n'y a pas deux plans, deux angles de prise de vue disponibles pour le même plan. C'est ici une des différences entre le tournage en numérique et le tournage argentique. Chaque image, chaque cadre, chaque durée d'enregistrement est le résultat d'un choix soit décidé à l'avance par le réalisateur, soit impliqué par les circonstances de tournage. Ce qui a été filmé a été pensé, réfléchi et il n'y avait pas d'alternative : un seul œil enregistrait le réel. Avec un enjeu majeur : trouver la bonne distance.

Un style à portée de caméra


1

2


3

Le cinéma de Didier Nion oscille toujours entre la confrontation directe avec le sujet filmé, y compris dans ce qu'elle met en danger le cinéaste, et une forme esthétique affirmée. Les trois exemples de plans choisis montrent à quel point son écriture semble toujours se servir de la réalité « à portée de caméra » — un gros plan de nature, un paysage, un visage — pour mieux exprimer ce qui se joue, décollant momentanément du flux de la réalité en train de se vivre, pour mieux la révéler.

Plan 1 : Après avoir évoqué devant la caméra le suicide de son père et les conditions de sa mort, Jean-Benoît parle de ce qu'il lui a transmis, l'amour mais aussi la violence qui l'habitaient. Pendant qu'il prononce ces mots, la caméra filme en très gros plan l'écorce d'un arbre, flottant au gré des natures mortes qui se recomposent sous l'effet du cadre mouvant. Le lichen et la mousse transforment progressivement l'écorce en un étrange parchemin que la nature a laissé là. Cette trace énigmatique, ce mystère gravé dans le bois se transforment, par l'effet du montage, en message à la fois indécryptable et plausible, porteur d'un récit que nul ne peut déchiffrer : celui qui relate le souvenir d'une souffrance indicible, celle de Jean-Benoît mais aussi le secret que contient tout acte de suicide, toute destruction de soi. Le très gros plan d'une nature morte induit ainsi **une sorte d'abstraction**, de décollement du temps comme de l'espace pour susciter un sens plus diffus, plus opaque, proche de celui qui émane d'une peinture ou d'une photo abstraites.

Plan 2 : Ce plan ouvre la séquence au cours de laquelle Jean-Benoît va parler de son examen et de sa fuite incessante face à cette échéance. Il nous montre un bateau, à quai, filmé par l'arrière dans le port autonome de Rouen et fonctionne comme une détente à deux coups. Il est à la fois l'annonce du lieu où l'entretien se déroule, champ d'inactivité qui porte les marques d'une profession en crise dont les géants immobiles sont les témoins silencieux. Cette scène est celle du spleen, du doute de Jean-Benoît au moment d'affronter l'épreuve, comme un repli sur soi, un lieu et un temps de méditation, de bilan. Mais ce havre est aussi, **en superposition**, l'image d'un souvenir pour Didier Nion : celle de son père disparu, marin, qui a quitté la famille et l'a abandonné. Sans que le spectateur n'ait conscience de cette double signification, l'importance donnée à ces plans fixes de port (la séquence se termine par un autre plan de quai, cette fois vide, figure de l'absence) fait écho à la complicité entre le réalisateur et le jeune homme que le ton de la voix de Didier Nion laisse entrevoir tout au long du film et que le cadre, dans la proximité qu'il instaure avec le visage de Jean-Benoît, révèle.

Plan 3 : La multiplicité d'états que traverse Jean-Benoît (et qui le traversent) tout au long du film, son visage en porte la trace. La caméra de Didier Nion joue avec finesse des changements d'expression du visage, à la fois enfantin et parfois très dur, adulte, de la variété des regards, tantôt fermés, tantôt charmeurs, charmants ou perdus, flottants, tout comme elle sait jouer avec la plasticité même de ce visage. De face ou de profil, cheveux rasés ou plus longs plaqués sur le crâne, il exprime des états différents, du désespoir à la colère, de la joie à l'apaisement. Ce visage à la fois beau et laid, masculin et féminin, dur et doux, encadré de près par la caméra, se fait paysage, expression de l'âme, figure de l'émotion. Il exprime la nervosité, la tension quand la cigarette va et vient dans un rythme effréné. Il n'est que souffrance, quand la bouche se tord et le regard fuit, de biais. La caméra varie les distances, laissant parfois de l'air autour de ses contours, découpant à d'autres moments un fragment pour mieux en saisir l'expression. Mais jusqu'au bout il garde son mystère, sa différence avec le spectateur, son ambiguïté. Nous ne pouvons être Jean-Benoît, il nous échappe sans cesse, nous ne pouvons le cerner, l'aimer en permanence, tout accepter de lui. Il résiste dans sa diversité qu'un plan ou une séquence ne peuvent épuiser.

ATELIER 1 ☞

L'analyse d'une séquence fonctionne sur deux étapes distinctes et complémentaires : la description (identifiée aussi sous le terme de dénotation) et l'interprétation (ou connotation), où le premier temps induit le second et le second se nourrit du premier.

La première étape est une manière d'objectiver les différents paramètres constitutifs de l'image : repérages du cadre, des mouvements de caméra, des déplacements des personnages dans le champ, de la position du plan dans le contexte global du film, de sa durée, des raccords avec le plan précédent et le suivant, des éléments de la bande-son. Ces données repérées constituent la grille de base de l'analyse filmique.

La seconde étape est un moment essentiel dans l'étude collective d'un film. Il s'agit ici d'entendre les différents points de vue argumentés des élèves. Réfléchir avec les élèves sur la construction du cadre dans nombre de séquences du film amènera à se poser la question de la production de sens. Parfois, le hasard entre en scène et il faut réajuster le dispositif.

La séquence *Lavage de voiture et pétage de plombs* dispose d'un découpage technique relativement simple et efficace. La phase de description révèle un cadre majoritairement fixe, une présence importante du hors champ, une bande son contrastée composée d'un son d'ambiance dans lequel se distinguent les dialogues et les chocs sonores (l'enjoliveur brisé) renvoyant à une violence récurrente du personnage. Le spectateur a ici une grande liberté d'interprétation qui peut se jouer, par exemple, sur les différents niveaux de focalisation, dans lequel le film ne souhaite pas forcément nous entraîner, mais vers lequel il le pourrait.

Confronter cette séquence à la suivante *Rupture à la plage* produit un effet évident sur la perception globale du film. La première analyse s'intéresse à une scène que l'on pourrait qualifier d'intérieure alors que la suivante est tournée dans l'espace ouvert du film, là où la liberté est visuellement la plus évidente. C'est à cet endroit du film que le réalisateur intervient de la manière la plus forte : le tournage est ici à un point de rupture et rien ne dit qu'il pourra se poursuivre.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Lavage de voiture et pétage de plombs

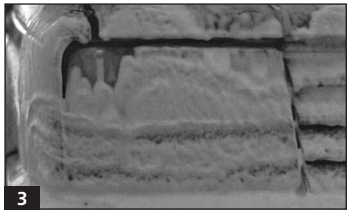
La séquence 21 commence à 35 minutes 16 secondes et dure 1 minute 56 secondes. Sa construction repose sur une écriture en deux temps, celui du tournage et celui du montage, qui jouent sur des registres différents et complémentaires.

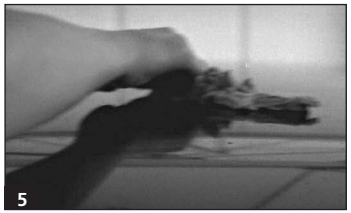
Au tournage, ce qui semble primer, **c'est le choix d'un cadre fixe** comme une affirmation qui met en scène la situation en découpant l'espace (plan **1** : phare avec mousse) et laisse au corps la possibilité d'en échapper (plan **2**, large) en accordant une autonomie à Jean-Benoît en train de laver sa voiture et, en se tenant à distance, le laissant affronter seul sa relation tendue avec Hélèna.

À certains moments, Didier Nion s'autorise le droit de recadrer, à l'intérieur d'un même plan, pour continuer l'histoire, maintenir le lien. Ce système qui consiste à cadrer selon un choix et recadrer de temps en temps en fonction des mouvements du corps qu'on filme est fondé sur la durée. « Ne pas couper », adage du cinéma direct s'applique ici au tournage, auquel il faudrait ajouter « tenir son cadre », choisir et tenir bon, quitte à recadrer dans l'après-coup, en s'adaptant à celui qu'on filme sans en être totalement tributaire.

Ainsi, à la fin de la séquence (plans **9a** et **9b**), quand Jean-Benoît brise l'enjoliveur et s'en va, la caméra ne tremble pas et ne cherche pas plus à l'accompagner. Elle reste là, devant cette gente tristounette et, dans un second temps, panote verticalement vers le bas pour filmer les débris. Un plan, deux cadres relayés par un panoramique. Ce plan en lui-même raconte d'une manière contractée ce qui vient de se passer entre les deux jeunes gens, comme une métaphore qui contient la violence de Jean-Benoît et en porte les traces. Elle en est la résultante et l'image conclusive.

Au montage, on ressent nettement la volonté de découpage qui accentue la narration de la situation filmée, **met en scène le conflit** : plan serré sur le phare (plan **1**), puis plan sur Jean-Benoît (plan **2**). Retour au phare (plan **3**) et plan sur Hélèna (plan **4**). Ces deux êtres, sans qu'ils n'aient eu besoin de rien se dire, sont isolés, séparés par la coupe et le plan de phare qui s'intercale. Le montage suggère le conflit en inscrivant ces deux corps dans des espaces distincts et non contigus. Par ailleurs, le fait de démarrer par un plan serré crée un petit suspense pour le spectateur qui n'identifie pas tout de suite l'action et devra attendre le quatrième plan pour découvrir que Jean-Benoît n'est pas seul. **La réalité se découvre peu en peu en même temps que le conflit lentement se révéle**. Ensuite, le découpage va accentuer, par ses coupes, la montée dramatique, n'hésitant pas à recourir à l'ellipse, interrompant une action et enchaînant sur la suivante (entre le plan **8** et le dernier plan, celui de l'enjoliveur, on sent la saute, mais elle passe bien car elle nous fait franchir une marche de plus dans le conflit et amène son paroxysme).





ANALYSE DE SÉQUENCE

Rupture à la plage

La séquence 23 commence à 37 minutes 30 secondes et dure 3 minutes 2 secondes. Elle s'ouvre selon le même principe que dans la séquence 21 mais est abordée différemment.

Au lieu du plan serré qui donne un fragment d'une action qu'on découvre par la suite (gros plan de phare au début de la séquence 21), cette fois, on est en plan très large et les acteurs ont disparu (plan **1**). La plage est vide, sans personne, bien différente de la première scène de plage entrevue dans la séquence 4 au début du film qui nous a permis de faire la connaissance d'Hélèna en débardeur. Puis vient le plan matriciel de cette séquence (plan **2a**) qui va durer presque jusqu'à la fin et fait quasiment office de plan-séquence : c'est là qu'a lieu le conflit, livré en un seul bloc au montage d'un temps enregistré au tournage « sans trembler » et rythmé discrètement par les recadrages successifs. Celui où le réalisateur perd son sang-froid, où la personne dont on fait le portrait quitte le plan et semble vouloir dire que c'est le film qu'il veut abandonner. Ça commence par un échange, pris en cours de route, au cours duquel, par un léger panoramique vers la droite, on découvre le visage d'Hélèna dont on avait déjà entendu la voix un peu avant. Puis la caméra recadre sur le visage de Jean-Benoît qui bientôt se cache (comme dans la première séquence du film empruntée à *Juillet*) derrière la visière de sa casquette en penchant la tête en avant (plan **2b**). Les mots s'interrompent mais pas la caméra. Le réalisateur tient bon, par-delà l'envie sans doute pour Jean-Benoît d'en rester là. Puis le dialogue reprend et Jean-Benoît affronte le regard de Didier Nion et l'œil de la caméra. Brusquement, Jean-Benoît quitte le cadre, la caméra panote pour le rattraper et on le voit de dos s'éloigner (plan **2c**). La caméra ne coupe toujours pas, Jean-Benoît s'en va et Didier Nion recadre sur Hélèna qui tourne la tête derrière elle pour suivre le jeune homme du regard (plan **2d**). On retrouve ici, poussée à son comble, la logique décrite dans l'analyse de la séquence précédente : ne pas transiger sur le cadre, ne pas couper, recadrer dans un deuxième temps pour poursuivre le récit, maintenir le lien. Avec cette fois un enjeu qui rend ce parti-pris beaucoup plus difficile à tenir : le héros du film quitte le plateau, le réalisateur s'affole mais la caméra, elle, continue de filmer, de cadrer. Ça n'a l'air de rien mais il y a là une grande force, une grande maîtrise, un grand sens du tempo (comme si Didier Nion se dédoublait à cet instant, étrange schizophrénie entre celui qui s'énerve et l'autre qui filme la relation sans bouger). L'effet produit est évident : d'un seul coup on mesure à la fois la violence de la situation et la fragilité de ce projet ; celui qui jusque là semblait guider le film — le réalisateur — est lui-même en danger. Quelque chose se rééquilibre (voir *La deuxième fois*, p.18) entre filmeur et filmé, en direct devant nous, à travers cette rupture.

La séquence se conclut par trois plans : l'un où Hélèna évoque (dans l'après-coup) avec Didier Nion ses doutes quant à sa relation avec Jean-Benoît (plan **3**). L'autre où on voit le couple marcher au loin, écho du premier plan (vide) de la séquence qui semble indiquer que la relation entre les deux jeunes gens se perpétue mais loin, bien loin du film, de la caméra et du spectateur (plan **4**). Nous sommes pour l'instant exclus de ces réconciliations sans savoir si le film va pouvoir continuer à suivre Jean-Benoît. Le dernier plan montre un coquillage ouvert, retourné sur le sable (plan **5**). Il fait écho à trois autres plans vus au début du film, dans la séquence 4, où l'on voyait un coquillage fermé posé sur le sable (cadre assez serré) puis, en fin de séquence, la main de Jean-Benoît enfouissant un coquillage dans le sable et, dans le plan suivant, un autre coquillage blanc posé sur le sable mais dans un cadre plus large (la fin des vacances ?). Cette métaphore du coquillage "échoué", retourné sur le sable joue ici la fonction de plan-tableau (voir *Un cinéma de proximité*, p. 8) qui se rapporte autant à Jean-Benoît qu'à Didier Nion lui-même et à son sentiment probable d'avoir été lâché et de sentir son film lui filer entre les doigts.

À propos de cette séquence conflictuelle, le réalisateur souligne l'importance qu'elle a eue bien après le tournage : « *La construction du film s'est libérée autour de cette séquence de rupture avec Jean-Benoît* ». Comme si, au montage comme au tournage, il avait fallu en passer par cette expérience limite pour pouvoir bifurquer et trouver progressivement une nouvelle perspective au film comme à l'expérience de Jean-Benoît.

1

3

2a

4

2b

5

2c

2d

La deuxième fois

Quand, avec *Dix-sept ans*, Didier Nion décide de faire un second film avec Jean-Benoît, il sait que la relation ne pourra être la même, à la fois parce que Jean-Benoît désormais « connaît la musique », mais aussi parce que le film, se centrant sur sa propre expérience, va être amené nécessairement à rééquilibrer la relation. Cette logique de la deuxième fois est suffisamment récurrente dans le cinéma documentaire pour qu'on analyse ce qu'elle remet en jeu. Prenons l'exemple de Johan Van der Keuken, qui, après avoir fait un documentaire sur une institution pour enfants non voyants (*L'Enfant aveugle*, 1964), décide de « faire une suite » en se centrant sur un des enfants qu'il a repéré (*L'Enfant aveugle 2 : Herman Slobbe*, 1966). Dans ce film, le cinéaste néerlandais adopte une toute autre attitude : il ne suit plus des parcours croisés, des lieux, des activités, il accompagne une personne, un jeune adolescent aveugle en l'occurrence. À travers cette démarche, il exprime, comme l'a décrit Serge Daney dans un très beau texte intitulé *La Radiation cruelle de ce qui est*[1], la nécessité pour certains cinéastes de revenir sur leurs pas. Chez Van der Keuken, il s'agit avant tout d'affronter, d'une manière plus frontale que dans le film précédent, ce que Daney appelle « *l'échange inégal* ». Quoi de plus déséquilibré, en effet, que la relation entre quelqu'un muni d'une caméra et d'un micro — c'est-à-dire à même de fixer les actes de l'autre, son visage, son corps, sa voix sur un support qu'on pourra montrer à d'autres, et un être qui a priori subit d'autant plus cet acte qu'il est aveugle. Comme le décrit Daney, il y a quelque chose de scandaleux dans ce dispositif, dans le fait qu'il amène à comparer le statut de l'un et de l'autre. Mais ce scandale porte ses fruits : il introduit le troisième élément de la triangulation, à savoir le spectateur. Mettre en scène d'une manière évidente l'obscénité qui résulte de tout acte de filmer, c'est amener le spectateur à prendre ses distances, son autonomie par rapport à celui qui filme mais aussi à s'interroger sur son propre regard, celui qu'il porte sur les autres, sur le monde et à réfléchir sur le statut des images qu'il reçoit et l'effet qu'elles produisent. Dans *L'Enfant aveugle 2*, on remarque assez vite que Van der Keuken filme Herman de dos. Ce qui peut se dire autrement : que le jeune homme choisit de lui tourner le dos, et à nous en même temps, comme une façon extrêmement claire de nous dire : « *je ne vous ai rien demandé* ». En revanche, cette posture n'est en aucun cas un refus d'échanger. Elle dit à l'autre, simplement : si tu t'intéresses vraiment à moi, prends le temps d'aller voir mon monde par-dessus mon épaule. Et celui d'Herman est d'une richesse intense. Fondé sur une expérience dont la simple évocation laisse entrevoir une immense souffrance et une grande solitude, cet univers s'est construit seul, avec des objets, des rencontres qu'il s'est approprié : la musique noire nord-américaine, le *rythm'n blues* par exemple. Ou encore l'idée de faire sa propre radio, d'en être le présentateur. Lorsqu'il se livre à ses improvisations musicales ou à ses bruitages (magnifique séquence où il fait lui-même le bruit des voitures de course), le film peu à peu se met à son service — par la mise en scène, le montage — et lui offre ce qui lui manque encore : un public. Il s'intéresse, souligne (par le montage notamment) ce que la mise en scène d'Herman suscite. Et peu à peu, plus le film avance, plus Van der Keuken laisse filer son objet, donnant à Herman le rôle de guide, d'interviewer et de commentateur (comme dans la fête foraine qu'il décrit en direct). Alors, à travers même l'obscénité générique, quelque chose se retourne, s'inverse ou en tout cas se rééquilibre. Parti du constat de l'injustice initiale, le film a fait une partie du chemin en montrant les

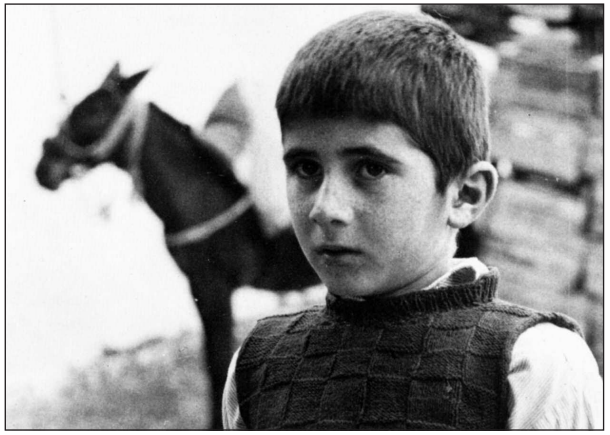
PISTE PÉDAGOGIQUE 3

Des films-gigogne

Jean-Benoît trouve ses origines cinématographiques dans le film *Juillet*[1] de Didier Nion. Comme dans la trilogie de l'iranien Abbas Kiarostami — *Où est la maison de mon ami ?* (1987), film montrant lui aussi la confrontation d'un enfant au monde des adultes, figures de la Loi — *Et la vie continue* (1991) — *Au travers des oliviers* (1994) —, *Dix-sept ans* "remet en scène" le personnage du film qui le précède. Le spectateur peut de ce fait mesurer les avancées, les régressions de celui-ci et intégrer la dimension essentielle d'une vraie temporalité.

Au regard de ces œuvres-gigogne (trilogie de Kiarostami, récurrence du personnage d'Antoine Doinel chez Truffaut…), ces choix scénaristiques donnent du sens à l'œuvre sur un terme plus long qu'un film unique puisqu'ils intégrent non seulement cinématographiquement mais réellement la notion de temps qui passe, et confèrent de fait une véritable "épaisseur" au personnage/acteur de ces films. L'imbrication des scénarios autorise une lecture fonctionnant sur des résonances, des connivences et des "passages" d'un film à l'autre.

1. Ce film est disponible en copie 35mm auprès de Mille et une Films (02 23 44 03 59).



De haut en bas : *L'Enfant aveugle 2 : Herman Slobbe*, *La Chambre de Wanda*, *Où est la maison de mon ami* ?

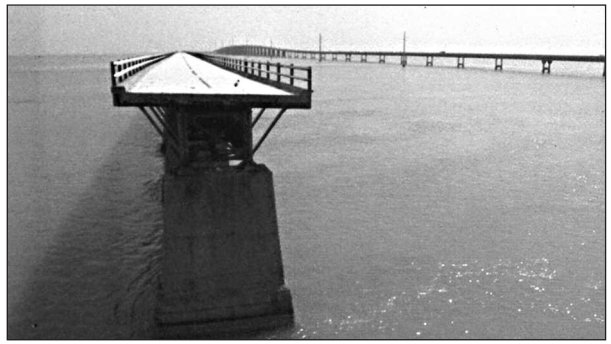
contradictions et les limites de celui qui filme (et nous amène à faire un chemin du même ordre). On retrouve un parcours similaire chez le cinéaste portugais Pedro Costa. Après avoir tourné une fiction, *Ossos* (1997), dont les personnages principaux étaient joués par de jeunes marginaux toxicomanes d'un squat du centre de Lisbonne, le réalisateur accepte, à la demande d'une des protagonistes, de tourner un documentaire en se rendant sur les lieux, chaque jour, pendant un an. *Dans la chambre de Wanda* (2000) est le résultat de cette expérience où, là encore, l'obscénité de l'acte de filmer et le déséquilibre évident qui réside entre l'homme à la caméra et les *junkies* qu'il accompagne va se mettre à l'épreuve du temps. « *Nous sortons du système de représentation pour passer du côté du document ou de l'archive et le film devient document sur les épreuves vécues par les corps filmés pendant son tournage* », écrit Jean-Louis Comolli à propos de ce film[2]. De par la durée accordée à l'expérience du tournage et grâce au dispositif (de longs plans fixes qui se succèdent), on voit peu à peu Wanda s'approprier le film, jouer avec la caméra, le cadre, créer son territoire à l'intérieur même du projet en résistant, en refusant de se laisser vampiriser même lorsqu'elle se shoote.

Cette logique de la deuxième fois prend, dans le cinéma documentaire, d'autres déclinaisons : chez Robert Kramer, dans *Route One* (1989), il s'agit de retourner sur les terres originelles, celles des États-Unis d'où il vient et où il a fait ses premiers films avant d'aller s'exiler en Europe. Ce film de retrouvailles est aussi celui d'une irréductible altérité, le constat, comme dit la chanson, que « *le temps perdu ne se rattrape plus* », mais qu'on entretient avec cet autre d'où l'on vient une forme de différence particulière, traversée d'une profonde tendresse, d'une mélancolie, d'un vide qui ne peut se combler. Il s'agit moins d'une réconciliation que d'une curiosité particulière, comme on va demander des nouvelles d'un proche en sachant en même temps que la cassure, la rupture qui ont eu lieu (celle de la guerre du Vietnam notamment) sont inexorables. Il y a dans l'acte de Robert Kramer — arpenter pendant cinq mois la route qui va du Canada à la Floride sur la côte Est des États-Unis — une mise en danger où le cinéaste sait qu'il va se confronter à ses démons, à ses échecs, à ses utopies perdues. Comme dans tout *retour*, l'acte en lui-même comporte une part qui échappe à celui qui le tente (à commencer par les rencontres, mais aussi par le retour des fantômes enfouis). C'est sans doute cette perte de contrôle qui motive en bonne partie la démarche de Robert Kramer, comme la nécessité pour un cinéaste de réinventer, film après film, un dispositif qui déjoue ses certitudes, sa maîtrise, ses habitudes pour rester en mouvement.

D'autres, comme Chris Marker, font le voyage retour à travers les images. Les plans qu'on a tournés ou ceux qu'on emprunte, on les détourne pour reconstruire, mettre en rapport, en relation les images, côte à côte et interroger le sens qui émane de la collure : quel rapport entre les Capverdiens et les Japonais, entre les traditions religieuses africaines et les rituels d'Extrême-Orient ? En quoi l'interrogation d'éventuelles passerelles entre ces deux mondes d'apparences si éloignées nous en dit plus sur les limites de notre propre mode de pensée et de perception ? *Sans soleil* (1982) ne cesse de tourner autour de cette question avec une virtuosité enivrante qui devient, comme dans tout film de Marker, une interrogation sur le cinéma et sur les images comme fragments d'une mémoire commune (comme celles de conflits retravaillées sur ordinateur par son ami Hayao Yamaneko pour créer "la Zone") que le recul du temps permet de réinterroger, de revisiter pour, à la fois, garder trace et mieux comprendre le monde, en garder la sensation exacte, la mémoire d'une émotion juste de laquelle, avec le temps, on peut mieux saisir le sens.

On pourrait multiplier les exemples, notamment chez Abbas Kiarostami, qui, entremêlant fiction et documentaire, retourne sur les lieux du film *Où est la maison de mon ami ?* (1977) après le tremblement de terre de 1990 pour tourner *Et la vie continue* (1992)… Dans ce deuxième passage, le cinéaste iranien fait jouer son propre rôle par un acteur et ne cesse de montrer les contradictions de celui qui regarde — le cinéaste — face à ceux qui font face à la souffrance. Toute l'habileté de Kiarostami consiste à éviter de donner raison totalement à l'un ou à l'autre (qu'il s'agisse du réalisateur, de son fils ou des villageois frappés par le séisme). Chacun porte en lui une part de vérité, chacun a quelque chose à apprendre à l'autre, une contradiction à pointer. Là encore, le rôle du démiurge, incarné dans son humanité et ses contradictions, se trouve démystifié, ramené à l'état d'humain et, par-là même, accorde tant à celui qu'il filme qu'au spectateur une plus grande autonomie. Cette démarche de "la deuxième fois" va à l'encontre d'une tendance majoritaire du cinéma qui, niant l'inégalité incontournable entre filmeur et filmé, continue d'infantiliser celui qui le regarde.

1. Cahiers du cinéma, n°290-291, juillet-août 1978.
2. COMOLLI, Jean-Louis, *L'Anti-spectateur, sur quatre films mutants, Malaise dans le documentaire ?*, Images documentaires n°44, p.9, 2002.



De haut en bas : *Route One/USA*, *Sans soleil*, *Et la vie continue*.

PISTE PÉDAGOGIQUE 4 ☞

Dire et Faire - Faire et Dire

Mettre sa parole en actes et agir tel que sa parole l'a exprimé sont les deux piliers fondateurs du comportement de Jean-Benoît.

Comment se projeter dans le futur, même rapproché, par la parole ? Comment justifier de l'écart entre cette parole et les actes commis ? Tels sont les paradoxes, ou plus exactement les ressentis contradictoires de Jean-Benoît lorsqu'il regarde son parcours dans le rétroviseur.

Le film mesure les écarts entre la parole et les actes. Il n'est en aucun cas condamnation et jugement sur l'incapacité de Jean-Benoît à tenir ce qu'il dit, le propos est de mettre en évidence les difficultés d'accomplir dans une temporalité assez longue ce que l'on a énoncé, donc par extension promis. Il ne s'agit pas ici pour le personnage/acteur de se justifier ou de vivre les événements comme une mise en défaut de sa parole, mais de comprendre en quoi ces écarts peuvent engendrer une progression dans ses relations aux autres, ses rapports à son futur milieu professionnel.

De fait, chaque affirmation est un pari sur l'avenir, mêlée de doutes et d'incompréhension aussi bien de la part de l'émetteur (Jean-Benoît) que des récepteurs (les autres, le cinéaste et nous-mêmes).

ATELIER 2

Du Voir au Faire

Autour de la notion d'images documentaires et pour une articulation entre analyse et pratique, un atelier pourrait mettre en relation deux actes associant les deux dimensions d'une pédagogie du regard :

- Voir des *Vues Lumière* avec la classe.
- Faire une expérience cinématographique avec des élèves.

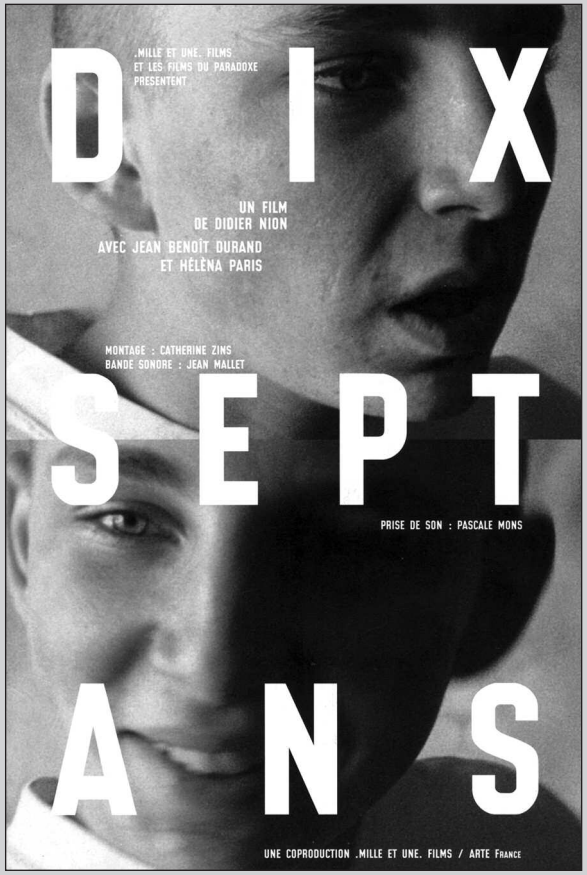
L'idée de développer une activité autour des deux axes (analyse et "passage à l'acte") à partir des *Vues Lumière* devrait permettre la prise de conscience des enjeux importants du cinéma documentaire. Le visionnage par exemple des différentes versions de *La Sortie des usines Lumière* (1895) est de ce point de vue un moment d'analyse très constructif : identifier dans ces films quelles sont les constantes entre plusieurs *Vues*, quels statuts donner aux images (documentaires, fictionnelles ?), quelles fonctions leur attribuer et selon quels critères.

Ce qui se joue de plus évident dans l'analyse de ces "petits films" se situe, du point de vue des élèves, dans la fixité du cadre, la composition de l'image en diagonale, le filmage en noir et blanc, l'absence de bande-son, la taille du cadre de l'image, la présence de personnages, leurs entrées et sorties du champ…

Dans le cadre du "passage à l'acte", accepter l'ensemble de ces contraintes amèneront les élèves à se poser la question du sujet et du dispositif de filmage, c'est-à-dire les interrogations fondamentales de la réalisation d'une image ou d'un film documentaire, car « *produire des images, c'est produire du sens* ».

N.B. : un document vidéo conçu par Alain Bergala et intitulé *Le Cinéma, une histoire de plans*, analysant trois *Vues Lumière* : *Attelage d'un camion* (1897), *La Jeune fille et le chat* (1896), *Le Faux cul-de-jatte* (1897) peut constituer un outil pédagogique pertinent à visionner pour clôturer cet atelier. On pourra également se reporter à *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Vincent Pinel, coll. "Synopsis", Nathan, 1994.

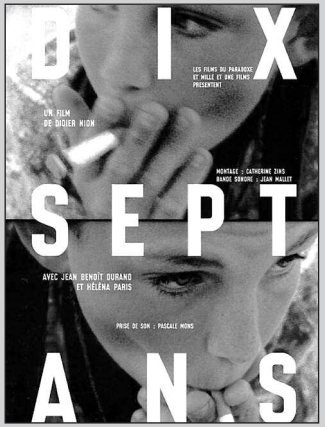
L'AFFICHE ☞



L'affiche, comme la bande-annonce, illustre le statut et les conditions d'exploitation d'un film. Sa fonction publicitaire est déterminante puisqu'elle est d'abord chargée de séduire un public. Outre le titre et des extraits du générique, plusieurs éléments de l'intrigue y sont dévoilés à travers la présence fragmentaire de personnages, d'objets ou de décors qui obéissent à des principes de sélection et de hiérarchisation précis. De la reproduction de photogrammes à l'utilisation de photos de plateau en passant par tous les supports picturaux imaginables (dessins, esquisses, collages…), toutes les combinaisons sont possibles. Couleurs, formes, composition, lignes de fuite et lettrage sont eux aussi au service d'une stratégie que la description aidera à décoder.

L'affiche de *Dix-sept ans* joue sur la division. Deux axes orthogonaux pourraient la partager : celui des abscisses déjà apparent qui montrent deux visages du même personnage et celui des ordonnées qui répartit les regards dans deux directions opposées. Le lien et la continuité sont alors assurés par le titre qui se joue de ce partage et par les "acteurs" au sens large du film (polices de caractère identiques pour tous, taille de caractères hiérarchisant les fonctions…). Le visage lui aussi est partagé par un éclairage signifiant. Le parcours de Jean-Benoît est métaphorique de cette image : il oscille entre ombre et lumière.

L'affiche par ses couleurs, sa composition graphique et le choix de ses cadrages ne laisse aucun doute : le personnage présent sera la figure centrale du film et l'éclairage moderne (au sens de la modernité cinématographique) n'a pas l'ambition d'un quelconque effet star.



Enfin, signalons que deux affiches ont été réalisées : dans la "version officielle", Jean-Benoît apparaît sérieux puis souriant. La seconde, qui n'a pas été retenue, est composée d'une manière sensiblement identique si ce n'est que les deux photographies de Jean-Benoît sont prises en légère plongée, produisant le sentiment qu'il est en train de faire un acte dont il cherche à se cacher. Il fume et porte un regard un peu inquiet vers le hors champ. La présence de la cigarette prend ici un sens particulier : c'est aujourd'hui un vrai signe de rébellion, de différence et d'individus à la marge d'une société qui a pris l'option de normaliser l'acte de fumer.

OUVERTURES PÉDAGOGIQUES

Le hors-champ du film

Le hors champ s'impose par trois choix à la fois distincts et complémentaires :

● La présence du père est évidente, très prégnante, indissociable de l'existence quotidienne de Jean-Benoît. Et pourtant, pas une image mouvement de lui (juste 4 photos), pas un son, juste son évocation par le discours.

● La présence de la mère est elle, effective, réelle par l'intermédiaire du hors champ du son : ce personnage sera "invisible" mais son existence sonore remet en cause, opacifie l'enfance de Jean-Benoît

● La présence du cinéaste : révélateur des ambitions, des difficultés de Jean-Benoît face à une existence qui parfois lui échappe. Didier Nion est de par son positionnement physique, présent dans le hors champ du cadre (derrière la caméra), mais aussi dans le hors champ du son (notamment lors de la discussion autour du refus de Jean-Benoît de se laisser filmer).

Écriture(s)

La réalisation finale comporte trois niveaux d'écriture indissociables :

● Premier niveau : l'écriture première. Le "scénario" : rédigé très fréquemment sous la forme d'une note d'intention.

● Second niveau : l'écriture au filmage. Les écrits préalables sont confrontés aux circonstances du tournage et doivent par conséquent subir une première modification du fait de conditions extérieures différentes de celles qui étaient attendues.

● Troisième niveau : l'écriture au montage, phase ultime avant la diffusion. Les éléments filmiques recueillis se trouvent confrontés aux cohérences et logiques du montage.

Une temporalité adaptée au sujet

Lorsque la durée de tournage est limitée dans le temps, il est difficile d'obtenir la "substantifique moelle" du sujet traité, tout au plus peut-on espérer en donner dans le meilleur des cas une illustration, dans le pire la justification d'un discours surplombant.

Intégrer le fait qu'il faut donner du temps au film pour permettre l'émergence de hasards, de problématiques a priori non apparentes dans le sujet de départ, avoir une capacité d'observation et de captation du réel, telles sont les exigences conduisant à la réalisation d'un documentaire.

Ces paramètres temporels sont aussi un moyen de définir, sans y adjoindre forcément un jugement péjoratif, les différences entre reportage et documentaire.

Le rapport entre la temporalité du récit et la présence quasi permanente de Jean-Benoît à l'image nous permet de "mesurer" les avancées du personnage, de repérer les chemins de traverse qu'il emprunte pour se dérober, de comprendre les différentes étapes de son apprentissage de la vie. Qu'est-ce qui a changé en lui et pour lui entre le début du film (juste après le générique) et la fin, *happy end* qui laisse présager des jours meilleurs ? Comment ce personnage s'est-il métamorphosé ? Physiquement, intellectuellement. Jean-Benoît vit ce moment comme une grande période de mutation. Seul un filmage au long terme pouvait en saisir la portée.

Ce film "documentaire de rencontre", objet cinématographique singulier, est un grand et beau film sur l'état d'adolescence et le passage dans le monde adulte.

un ado bourru, un documentaire au ton juste

Olivier Séguret - Le Monde - 19 mai 2003

Un objet comme ça, on n'en croise pas souvent dans une vie de critique. *Dix-sept ans* est un documentaire tout simple et très carré qui trouve sa place dans notre imaginaire aux côtés de mythologiques fictions : celles des tous premiers Truffaut, celles des derniers Rossellini ou celles des actuels Dardenne.

(…) Cet homme à la caméra, dont on ne connaîtra que la voix off, c'est Didier Nion, qui signe à la fois l'image, le scénario et la réalisation de *Dix-sept ans*. On n'est pas prêt d'oublier l'extraordinaire équilibre de délicatesse et de cruauté dans lequel il parvient à maintenir la vérité de son histoire. Saisi en plein-air, dans une fluide et venteuse liberté, le film est en lui-même une expérience et une métaphore de la beauté âpre, parfois ingrate, de ce grand ado compliqué qui nous fait face.

« *Il m'a transmis la violence* » dira-t-il de son père, sans nécessairement nous convaincre, mais en nous bouleversant par ce que cet aveu nous apprend sur le regard que Jean-Benoît porte sur lui-même. On peut y lire la trace d'un certain dressage psychosocial, mais, grâce au happy-end bien réel et à la grosse vanne dont Jean-Benoît vient le parachever, on sort de *Dix-sept ans* comme son héros, gonflé à bloc. Il est maintenant adulte. À lui, enfin, la vie.

© *Le Monde*

Histoire(s) de cinéma(s)

Le texte écrit par Olivier Séguret à l'occasion de la sortie du film condense en quelques mots les enjeux essentiels du cinéma de Didier Nion. Il est question de documentaire, de trouver sa place, d'homme à la caméra, d'expérience, de plein-air, de violence… Tous ces termes se rassemblent autour d'une expression essentielle : « *la vérité de son histoire* » ou comment le cinéma parvient lorsqu'il est servi par un grand documentariste à extraire du réel ce qui nous est intime.

Ce texte critique est par ailleurs truffé de références cinématographiques : sont convoqués Truffaut, Rossellini, les frères Dardenne et Dziga Vertov (allusion au film réalisé en 1922 *L'homme à la caméra*). Ces réalisateurs cités ont fait majoritairement des films de fiction intégrant des aspects documentaires (on peut citer à titre d'exemple *Les 400 coups* pour Truffaut, *Allemagne année zéro* pour Rossellini et *La Promesse* de Luc et Jean-Pierre Dardenne).

Dix-sept ans filme lui aussi l'enfance, et devient une œuvre cinématographique de référence. Il ne s'agit pas d'un documentaire spectacle comme peuvent l'être ceux de Michael Moore, mais d'une véritable extraction du réel, un prélèvement de la vie comme Rossellini, Truffaut… ont pu le mettre en scène à travers des œuvres de fiction.

Le *happy-end*, terme éminemment hollywoodien, contraste singulièrement avec la facture du film : rien ne serait ici hollywoodien si ce n'est la fin.

Il y a dans cet écrit une condensation de nombre d'enjeux importants du film :

- la dimension documentaire qui montre l'universalité du propos,
- les notions de contrainte et de liberté pour le personnage telles que l'on a pu les repérer dans les scènes filmées à l'intérieur et celles d'extérieur.

Dix-sept ans nous apprend donc à voir ce que nous ne voyons plus ou plus précisément ce que notre actuel rapport au monde basé sur la question du paraître plus que de l'être ne nous permet plus d'identifier (voir à ce sujet l'influence de la téléréalité). Nous connaissons tous des adolescents vivant une existence quotidienne difficile comme celle de Jean-Benoît. Le film apporte un éclairage que nous n'avons peut-être plus, et produit de fait une véritable éducation du regard. Certes Jean-Benoît a grandi (« *Il est maintenant adulte* »), mais le spectateur du film aussi : notre point de vue sur l'adolescence est, après la projection du film, forcément différent, troublé par ce que nous révèle le film d'une existence à proximité de la nôtre et que nous ne savons parfois pas prendre en compte.

Références

DIX-SEPT ANS

PÉRON, Didier, "Il venait d'avoir *Dix-sept ans*", *Libération*, 10 mars 2004.
REIGNER, Isabelle, "Didier Nion, cinéaste artisan enfin libéré", *Le Monde*, 19 mai 2004.
SÉGURET, Olivier, "Dix-sept ans, mis à nu", *Libération*, 19 mai 2004.

OUVRAGES THÉORIQUES

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Éditions Skira, 1970.
BARTHES, Roland, *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1981.
BONITZER, Pascal, *Décadrages, peinture et cinéma*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Etoile, 1985.
DANEY, Serge, *La Rampe (bis)*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996.

TEXTES, OUVRAGES SUR CERTAINS CINÉASTES CITÉS

Pedro Costa :
COMOLLI, Jean-Louis, *L'Anti-spectateur, sur quatre films mutants, Malaise dans le documentaire ?*, revue Images documentaires, n°44, 2002.
Raymond Depardon :
DEPARDON, Raymond, SABOURAUD, Frédéric, *Depardon/cinéma*, Cahiers du cinéma, 1992.
Abbas Kiarostami :
NANCY, Jean-Luc, *L'Evidence du film, Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert éditeur, 2001.
SABOURAUD, Frédéric, *L'Homme (sans) caméra, fonction du personnage du cinéaste dans* Et la vie continue… *d'Abbas Kiarostami*, mémoire de DEA, Université Paris VIII Saint-Denis, 2003.
Robert Kramer :
VATRICAN, Vincent, VENAIL, Cédric, *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer*, Institut de l'Image d'Aix en Provence, Collection Polimago, 2001.
EISENSCHITZ, Bernard, *Ponts de départ, entretien avec R. Kramer*, Institut de l'Image d'Aix en Provence, Collection Polimago, 2001.
Chris Marker :
POURVALI, Bamchade, *Chris Marker*, Cahiers du cinéma, coll. "Les petits Cahiers"/CNDP, 2003.
Johan Van der Keuken :
VAN DER KEUKEN, Johan, *L'Aventure d'un regard*, Cahiers du cinéma, 1998.

LE DOCUMENTAIRE

Ouvrages généraux

COLLEYN, Jean-Paul, *Le Regard documentaire*, Éditions Centre Georges Pompidou, 1993. Ouvrage synthétique présentant les grandes étapes de l'histoire du documentaire et les principaux enjeux esthétiques du genre.
MARSOLAIS, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Montréal, Les 400 coups, Le Seuil, 1997. Approche du *cinéma direct* dans une perspective historique. L'essai s'attache notamment à souligner les implications d'ordre technique (indications sur la réalisation, le montage) et propose une classification des tendances de ce courant. Nombreux témoignages et répertoires : chronologie des films, dictionnaire biographique et thématique des réalisateurs ; filmographie des œuvres les plus significatives.

Ressources pédagogiques

BIFI (Bibliothèque du film), *Filmer le réel, ressources sur le cinéma documentaire*, BIFI, 2001. Ensemble indispensable pour tous les enseignants et élèves désireux d'examiner les différentes formes et enjeux du cinéma documentaire. L'accent est mis sur la dimension pédagogique. Une méthodologie rigoureuse : classement chronologique, par genres, écoles, fiches biographiques sur les principaux documentaristes et une bibliographie sélective de films disponibles en vidéo ou DVD font de cet ouvrage un outil indispensable pour la découverte du cinéma documentaire à l'école.
BRESCHAND, Jean, *Le documentaire : l'autre face du cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. "Les petits Cahiers"/CNDP, 2002. Synthèse historique et analytique rigoureuse du documentaire dans la collection "Les petits Cahiers".

ÉDUCATION À L'IMAGE

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel & VERNET, Marc, *Esthétique du film* [1983], Nathan, coll. "Cinéma", 3e édition revue et augmentée, 1999. Manuel destiné aux étudiants, aux enseignants du secondaire qui aborde le Septième Art sous ses aspects techniques et formels (le montage, la narration, la profondeur, la réception, etc.).
PINEL, Vincent, *Le Montage, l'espace et le temps du film*, Cahiers du cinéma, coll. "Les petits Cahiers"/CNDP, 2001. Pour mieux cerner le « r*apport des images entre elles* », depuis le cinéma sans le montage jusqu'au montage du cinéma virtuel.
PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. "réf.", 1996, réédition, 2002. Cet ouvrage recense les principaux termes techniques du cinéma pour en proposer des définitions et des explications claires et accessibles à tous.
SIETY, Emmanuel, *Le Plan, au commencement du cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. "Les petits Cahiers"/CNDP, 2001. Retour concis, précis et pédagogique sur les définitions de plan, la profondeur de champ et le travail audiovisuel qu'il engendre.

Vidéographie sélective*

DIX-SEPT ANS

Outre le film, le DVD comprend un bonus qui permet d'accompagner le travail d'analyse filmique à partir de son montage par Catherine Zins, monteuse du film. La relation filmeur/filmé, la mise en scène du réel, la métaphore du travail de reconstruction sont parmi les questions abordées dans ce bonus réalisé par le Pôle Image Haute-Normandie. DVD disponible à la vente, éditions Les Films du Paradoxe (www.filmsduparadoxe.com).

DVD PÉDAGOGIQUES

Le Cinéma documentaire : Le Documentariste et ses outils à travers les âges, Les Grands courants, La Place du cinéaste… DVD (CNDP/ coll. "L'Eden CINEMA"), 2003.
Vues Lumière (petit à petit le cinéma, vol. I) - DVD (CNDP/ coll. "L'Eden CINEMA"), à paraître.

AUTRES FILMS CITÉS

Au travers des oliviers - VHS (Arte vidéo)
Le Cinéma, une histoire de plans, Tome 1, Alain Bergala - VHS (Les Enfants de Cinéma)
Délits flagrants - DVD (Arte vidéo). ADAV : réf. 53808
Faits divers - DVD (Arte vidéo). ADAV : réf. 53821
L'Enfant aveugle 1, L'Enfant aveugle 2 - VHS. ADAV : réf. 19292
Grands comme le monde - VHS (Les Films du Paradoxe). ADAV : réf. 32410
L'Homme d'Aran - VHS (France vidéo distribution)
Monterey Pop - DVD (Home Vision Entertainment, zone 1)
Nanouk l'esquimau - DVD (Arte vidéo). ADAV : réf. 30338
Où est la maison de mon ami ? - DVD (CNDP/ coll. "L'Eden CINEMA").
Primary (1960) - DVD (zone 1)
Ressources humaines - DVD (Arte vidéo). ADAV : réf. 29528
Route One/USA - DVD (Arte vidéo)
S-21 : La Machine de mort khmère rouge - DVD (Éditions Montparnasse)
Sans soleil - DVD (Arte vidéo). ADAV : réf. 43642
Urgences - DVD (Arte vidéo). ADAV : réf. 53804
La Vie est immense et pleine de dangers - VHS (Les Films du Paradoxe). ADAV : réf. 11991

* Conditions ADAV, voir le catalogue 2003-2004, tél. 01 43 49 10 02.

www.apcvl.com : accès aux documents pédagogiques, enrichis de sites ressources.

Sources iconographiques : tous droits réservés. Sauf mention contraire : Les Films du Paradoxe. Page 4 DR ; p. 5 Didier Nion/Arte ; p. 13 Mille et une films ; p. 14 Didier Nion/Arte ; p. 18 Documentaire sur Grands Ecrans, Gémini Films, Les Grands Films Classiques ; p. 19 Connaissance du cinéma, Les Grands Films Classiques ; p. 20 Verdet/Lakits & David Poullard. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

Un cinéma de rencontre Etudier *Dix-sept ans*, c'est entrer presque par effraction dans la relation intime qui unit Didier Nion et Jean-Benoît Durand. Mais, à travers cette intrusion à laquelle le film nous invite, nous sommes amenés à nous reposer, sur un autre mode, des questions que le documentaire et plus spécifiquement le cinéma direct ont mis sur le tapis depuis les années soixante : Qu'est-ce qui se joue dans la relation entre l'homme à la caméra et l'être filmé ? En quoi cette question amène le spectateur à entrer dans la danse et à réfléchir sur son rapport aux autres, au monde et aux images qu'il reçoit ? Ce qu'il y a de nouveau, dans le genre cinématographique dans lequel s'inscrit le film de Didier Nion et que nous pourrions appeler "cinéma de rencontre", c'est la manière dont le déséquilibre initial filmeur/filmé se trouve en partie compensé par une implication forte du réalisateur et un espace et un temps plus vastes accordés à l'autre filmé, sans rien céder pour autant sur la rigueur de la mise en scène.

Frédéric Sabouraud

Lycéens au cinéma en Région Centre avec le soutien de la Région Centre, du Centre national de la cinématographie, de la DRAC Centre et du Rectorat de l'Académie d'Orléans-Tours.
Lycéens au cinéma en Région Haute-Normandie avec le soutien de la Région Haute-Normandie, du Centre national de la cinématographie de la DRAC de Haute-Normandie, du Rectorat de l'Académie de Rouen et de la Chambre Syndicale des Cinémas de Normandie.